ИСКУССТВО КИНО 9/10

№9/10 **2018** www.kinoart.ru

ВЕНЕЦИЯ_**5–119**
ФРАНШИЗЫ_**121–277**
КОМИКС_**278**

Карлос Рейгадас.
Без предрассудков_23

Осенний номер «Искусства кино» посвящен Венецианскому фестивалю. Хотя его и принято считать площадкой для грядущих оскаровских номинантов, сам фестиваль настаивает на своем нерыночном статусе и не гнушается свободных маневров. Мы начинаем подборку текстов с обзора конкурса VR-кино и завершаем разговором об эксперименте российского документалиста Виктора Косаковского – космополитической визуальной симфонии «Акварель». Статьи об участниках конкурсной программы посвящены как лучшим представителям арт-мейнстрима, от братьев Коэн до Жака Одиара, так и режиссерам-новаторам, стремящимся найти новый киноязык, – в частности, Карлосу Рейгадасу и Ласло Немешу. Некоторые из них сами рассказывают на страницах журнала о своем художественном поиске.

Отдельный текст посвящен Биеннале, составной частью которой является кинофестиваль, – в этом году архитектурной. Мы публикуем фотографии сенсационного Ватиканского павильона, для которого специально по заказу Святого Престола ведущие архитекторы мира (в том числе некатолики) спроектировали десять уникальных часовен.

Вторая половина журнала посвящена другому современному культу – голливудским блокбастерам, выросшим во франшизы. Нестандартному анализу подвергнуты самые разные представители этой вселенной. Здесь и «космические оперы» – унаследованные от XX века («Звездные войны», «Звездный путь») и новые («Стражи Галактики»), и сиквелы научно-фантастических фильмов-легенд («Чужой», «Бегущий по лезвию»), и мифологические ретромиры («Фантастические твари», «Пираты Карибского моря»), и неодарвинистские фантазии, пересматривающие концепцию эволюции («Кинг Конг», «Планета обезьян»). Конечно же, кинокомиксы Marvel («Мстители», «Люди Икс», «Дедпул», «Черная Пантера») и их вечных соперников DC («Лига справедливости», «Чудо-женщина»).

Эти материалы завершает исследование Максима Трудова о взаимоотношениях комиксов и кинематографа. На месте традиционной рубрики «Чтение» наш журнал впервые публикует комикс – без единого слова, созданный специально для нас молодым художником и автором Эльдаром Кархалёвым.

На обложке: постер фильма Карлоса Рейгадаса «Наше время»

РЕПЕРТУАР

5 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ ОТ УСПЕХОВ
Venice VR

16 АНТОН ДОЛИН
НЕВЕСОМОСТЬ
«Рим», режиссер Альфонсо Куарон

23 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
КОРРИДА
«Наше время», режиссер Карлос Рейгадас

30 КАРЛОС РЕЙГАДАС:
«МОИ ФИЛЬМЫ – ОСТРОВ»
Беседу ведет Антон Долин

35 ЕЛЕНА СМОЛИНА
ЗАЩИТА КОРОЛЕВЫ
«Фаворитка», режиссер Йоргос Лантимос

40 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ИДИЛЛИЯ DENTATA
«Братья Систерс», режиссер Жак Одиар

44 БОРИС ЛОКШИН
ЧАСОВЩИКИ
«Баллада о Бастере Скраггсе», режиссеры Итан Коэн, Джоэл Коэн

50 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
СВОЯ ЗЕМЛЯ
«Соловей», режиссер Дженнифер Кент

54 ДЖЕННИФЕР КЕНТ:
«ЖЕНЩИНА СПОСОБНА НА НАСИЛИЕ НЕ МЕНЬШЕ, ЧЕМ МУЖЧИНА»
Беседу ведет Антон Долин

59 ЕГОР МОСКВИТИН
АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ
«Голос люкс», режиссер Брэйди Корбет

65 ПАОЛО ПЕРРОНЕ
ОБРЕТЕННЫЙ РАЙ
«Революция на Капри», режиссер Марио Мартоне

69 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
В ТУМАНЕ
«Закат», режиссер Ласло Немеш

74 ЛАСЛО НЕМЕШ:
«НЕ НАДО КОНТРОЛИРОВАТЬ ВСЕ, ЧТО ВИДИТЕ»
Беседу ведет Антон Долин

77 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
ОНЛАЙН/ОФЛАЙН
«Двойные жизни», режиссер Оливье Ассаяс

81 ЮЛИЯ ГУЛЯН
ПОДВЕШЕННОЕ
«Суспирия», режиссер Лука Гуаданьино

85 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
МЫ (НЕ) МОЖЕМ ЖИТЬ БЕЗ КОСМОСА
«Человек на Луне», режиссер Дэмиан Шазелл

90 ЕЛЕНА СТИШОВА
ЗАЩИТНЫЕ ЦВЕТА
«Человек, который удивил всех», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

95 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ОТБЫТИЕ С ПЛАНЕТЫ СОЛЯРИС
«Акварель», режиссер Виктор Косаковский

100 ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ:
«ЧЕЛОВЕК ПЕРЕОЦЕНИЛ СВОЕ ЗНАЧЕНИЕ»
Беседу ведет Ирина Романова

104 ЮЛИЯ ТАРАБАРИНА
ДАВЛЕНИЕ ПУСТОТЫ
XVI Венецианская архитектурная биеннале

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ФРАНШИЗЫ

121 АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВА
ТОТАЛЬНАЯ ФРАНШИЗАЦИЯ
Болезнь или необходимость?

130 ОЛЕГ ЗИНЦОВ
СНЫ ПОСЛЕ БИТВЫ
Франшиза: «Мстители»

134 МАРИЯ ШТЕЙНМАН
МИФ ДЛЯ ТРЕХ ПОКОЛЕНИЙ
Франшиза: «Звездные войны»

145 СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ
ЗАПРАВЛЕНЫ В ПЛАНШЕТЫ
Франшиза: «Звездный путь»

152 АНТОН ХИТРОВ
КОСМИЧЕСКИЙ НЕВЕРЛЕНД
Франшиза: «Стражи Галактики»

157 НИКИТА КАРЦЕВ
РИТУАЛ
Франшиза: «Мстители» («Черная Пантера»)

161 АННА ФИЛИППОВА
СУПЕРМЕН И ГРАЖДАНИН
Франшиза: Расширенная вселенная DC («Лига справедливости»)

167 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ПАРНИ ПОБОКУ
Франшиза: Расширенная вселенная DC («Чудо-женщина»)

172 ДМИТРИЙ КРИВОШЕЕВ
НЕМНОГО МУТАНТЫ
Франшиза: «Люди Икс»

180 КИРИЛЛ КРАСНОВ
КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ
Франшиза: «Дэдпул»

186 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
НОВАЯ ТЕРРИТОРИЯ
Франшиза: «Суперсемейка»

ЧТЕНИЕ

194 МИХАИЛ ДЕМЕНТЬЕВ
C21H23NO5
Рассказ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ФРАНШИЗЫ

201 НИНА ЦЫРКУН
МОИСЕЙ И ЦЕЗАРЬ
Франшиза: «Планета обезьян»

211 ДАНИИЛ СМОЛЕВ
ДИКАЯ ГОРИЛЛА ЛЯЛЮ УТАЩИЛА
Франшиза: «Кинг Конг»

222 НИНА БРУНИ
АБОРДАЖ
Франшиза: «Пираты Карибского моря»

233 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ЧЕМОДАН ЗООМАГА
Франшиза: «Гарри Поттер» («Фантастические твари и где они обитают»)

239 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ЕВАНГЕЛИЕ ОТ АНДРОИДА
Франшиза: «Чужой»

250 ЕВГЕНИЙ НЕСМЕЯНОВ
ЦЕЛИНА
Франшиза: «Бегущий по лезвию».

261 ДМИТРИЙ ДУРНЕВ
СКАЗКИ СТАРОЙ АМЕРИКИ
Франшиза: «Трансформеры»

267 МАКСИМ ТРУДОВ
КИНО И КОМИКСЫ

КОМИКС

278 ЭЛЬДАР КАРКАЛЁВ
ДРАКОН

302 SUMMARY

ECLIPSE II

Вадим Рутковский

ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ ОТ УСПЕХОВ

Venice VR

Инновационная секция Венецианского фестиваля Venice VR второй год подряд испытывает на прочность вестибулярный аппарат (и чувство прекрасного) самых любопытных из синефилов — тех, кому «нормального» кино уже мало. Вот цифровые заметки человека, не пропустившего ни одного из показанных Венецией-2018 проектов виртуальной реальности (и сохранившего рассудок).

0. Об истории вопроса

0.1. Первое свидание Мостры и VR случилось в 2016-м – и прошло так себе; ничто не предвещало развития отношений между старейшим европейским кинофестивалем и новой технологией. Тогда фестиваль предъявил сомнительный проект «Иисус VR – история Христа» (Jesus VR – The Story of Christ) в формате work-in-progres – незавершенного производства; эксперимент всеядного канадского продюсера Дэвида Хансена по иллюстрации страстей Христовых трехмерными живыми картинками так, кажется, и остался в состоянии чернового наброска; обещанной на всех VR-платформах рождественской дистрибуции за венецианской предпремьерой не последовало. Знакомиться с новым аттракционом тогда не хотелось: чтобы напялить шлем с наушниками, полностью изолирующий тебя от мира, надо было отсидеть очередь в обшарпанном кабинете, найденном фестивалем на втором этаже Pala Casinò, как в стоматологической клинике средней руки, удовольствия мало. Редкие рецензии на незаконченный проект сходились в том, что режиссура, актерская игра, смысловое наполнение – все ничтожно, но какая разница, когда ты проваливаешься в историю с головой и можешь обнаружить себя распятым! Так себе довод – но легко критиковать, не попробовав; VR же действительно работает на физиологическом уровне.

←
Проект «Затмение» (Eclipse)

0.2. В 2017-м на поле виртуальной реальности отличился Каннский фестиваль – обустроил огромный ангар на окраине города под амбициозную инсталляцию Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Плоть и песок» (Carne y Arena[1]) и торжественно вывозил туда избранных счастливцев на лимузине (все желающие могли увидеть режиссера двумя месяцами позже в миланском мегамолле современного искусства Fondazione Prada). Однако Венеция провела серьезную работу над ошибками и умыла конкурентов, предъявив не один проект, а целую программу VR-экспириенсов (так принято называть работы в этом формате; слово «фильм» не отображает всего масштаба), собрала отдельное жюри с Джоном Лэндисом во главе и прописала Venice VR на очаровательном крошечном острове Лазаретто в минуте плавания от Лидо. Древний краснокаменный арсенал стал идеальным пространством для программы, условно разбитой на три части. Stand Ups – проекты, рассчитанные на единовременный просмотр одним зрителем и иногда предполагающие минимальную активность со стороны смотрящего (что-то допускается воспринимать стоя, осторожно передвигаясь, точнее, переминаясь с ноги на ногу). Installations – здесь VR-экспириенсы разворачиваются внутри специально придуманных декораций и часто, как в театре, требуют исходящего реквизита и участия актеров/статистов; интерактивное взаимодействие с реальностями – и виртуальной, и обычной, – как правило, обязательно. VR Theatre – наиболее традиционная ипостась секции, когда пятьдесят человек рассаживаются по крутящимся креслам, надевают шлемы и одновременно смотрят трехмерные фильмы, не предполагающие ни особой двигательной активности, ни интерактивного вторжения в действие.

0.3. В 2018-м это деление сохранилось, а сама программа разрослась до десяти дней и сорока (!) проектов в конкурсе и вне конкурса; самый короткий – фильм о фильме «Остров собак» (во внеконкурсной части Best of VR и в формате VR Theatre) длился шесть минут, самый долгий – сложноустроенная инсталляция «Ужасающе реальная виртуальность» (The Horrifically Real Virtuality) – требовал примерно часа. Лучших выбирало жюри – датский режиссер Сюзанна Бир, итальянский писатель и режиссер Алессандро Барикко и французская актриса Клеманс Поэзи. Призы распределялись по трем категориям: VR Story Award – за линейный, то есть повествовательный, контент, VR Experience Award – за интерактивную составляющую и просто Best VR Award – за иммерсивную историю, сочетающую повествовательность с интерактивностью.

1. Об искусстве и физиологии

1.1. Есть уйма причин упрекать куратора Венеции Альберто Барберу в консерватизме. Моя личная боль – погубленные «Горизонты». Марко Мюллер сделал их радикально новаторским конкурсом работ на стыке

1. Подробно см.: http://kinoart.ru/archive/2017/04/kvadratura-kruga-kann-2017-glavnye-tendentsii

традиционного кино и современного искусства – Барбера превратил в бессвязный набор случайных фильмов, по разным причинам недотянувших до основного конкурса. Однако программа Venice VR, легитимизирующая новую технологию как вид искусства, – в числе его безусловных кураторских достижений; она вернула Мостру в список уникальных фестивалей и останется в истории.

1.2. Самым популярным разделом Venice VR второй год подряд оказались инсталляции. То, что показывают в VR Theatre или на многих стендапах, можно, в конце концов, увидеть и дома: путь VR-проекта от фестивальной премьеры до онлайн-платформы несравнимо короче, чем у большинства кинофильмов (и восемь венецианских проектов – все виары, сделанные в рамках Biennale College, который поддерживает молодых кинематографистов из разных стран, и немного конкурса – появились на мультимедийном сервисе VRrOOm уже 8 сентября, в день закрытия фестиваля). А вот инсталляции доступны только на фестивале, их не повторишь дома, их не найдешь в кинотеатре поблизости (репертуар редких специализированных VR-залов сейчас состоит на сто процентов из незатейливых детских аттракционов, этакого «кино в 5D»).

Впрочем, и в венецианских конкурсантах порой ничего, кроме физиологии, нет. Вот китайская антиутопическая карусель «Последний» (Wu Zhu Zhi Cheng / The Last One Standing): гонка среди небоскребов будущего, по земле и в воздухе, где крутые виражи в окулярах дополняют вибрации, скачки и крен во все четыре стороны, вытворяемые креслом, к которому ты пристегнут. Искусства здесь всего-то чуть, но эффект незабываемый: поднимаясь на нетвердых ногах, чувствуешь себя Нилом Армстронгом, героем «Человека на Луне» (фильма, открывшего Венецию-2018), только что прошедшим тренировку по пребыванию в невесомости.

Да и инсталляции инсталляциям рознь. Часть интерактивных VR-экспириенсов наследует компьютерным играм. Большинство таких я счел бездарно потраченным временем – о чем не постеснялся заявить французам, презентовавшим космический квест «Затмение» (Eclipse). Тут не просто стоишь в шлеме и с джойстиками в руках – надо двигаться и взаимодействовать с другими игроками, будучи обряженным в довольно тяжелые VR-доспехи, которые нужны, чтобы идентифицировать в виртуальности свое реальное тело. Мутный сюжет, почерпнутый из фантастических b-movies (спасательная экспедиция проникает на космический корабль, экипаж которого скончался от загадочного ожесточенного воздействия), разукрашен более или менее эффектной графикой (но не настолько эффектной, чтобы все время вопить от восторга, как делала моя китайская напарница), любоваться которой недосуг: правила «Затмения» требуют от тебя постоянно что-то ловить, хватать, нажимать, переключать. Кому-то нравится, меня утомило спустя десять минут, и, наплевав на судьбы трех оставшихся членов

экипажа, я с космического корабля сбежал – навстречу другим виарам, пестрым, но все же укладывающимся в несколько генеральных линий.

1.3. Много анимации, иногда робко использующей пресловутый интерактив; так, в забавной версии старинной индейской легенды «Почему у ворона черное оперение?» (Crow: The Legend) американца Эрика Дарнелла ты становишься Духом времен года и, размахивая руками-веточками, разукрашиваешь кадр то морозными орнаментами, то весенними фейерверками; в самом действии от твоих пассов ничего не меняется. Достаточно социальных работ – от инсталляций до простеньких опытов, как канадский проект «Сделано так: переопределение мужественности» (Made This Way: Redefining Masculinity), заставляющий вслушиваться в монологи трансгендеров. Немного истории – «1943: Берлинский блиц» (1943: Berlin Blitz), что погружает в кабину британского бомбардировщика, летящего на Берлин; звукоряд – из архивов BBC, подлинные записи разговоров пилотов. Немного отчаянного артхауса – вроде атмосферной, с размытым сюжетом гейдрамы «Дворец разума» (MindPalace) немецкого дуэта Карла Краузе и Доминика Штокхаузена или вдохновенного арт-путешествия по мирам Чюрлёниса «След ангелов» (Angelų Takais) Кристины Буозите.

По счастью, аналогов компьютерных игрушек в VR-конкурсе Венеции тоже оказалось не так много. Помимо «Затмения» еще немецкий «Кобольд» (Kobold) и английское «Открытие ведьм: скрываясь из виду» (A Discovery of Witches – Hiding in Plain Sight), пожалуй, самое нудное да к тому же относящееся к тем VR-опытам, что паразитируют на фильмах или телесериалах, оказываясь аттракционными приложениями к «основному блюду» (в этом случае – игровое дополнение телевизионного сериала «Открытие ведьм», базирующегося на бестселлере Деборы Харкнесс «Все души».) А во внеконкурсной секции показали фильм о фильме «Остров собак» (Isle of Dogs: Behind the Scenes), презентацию анимационного шедевра Уэса Андерсона, будто бы сделанную четвероногими героями.

1.4. Дополнение к «Острову собак» легко посмотреть в интернете (даже без специального оборудования ознакомиться с чудесами трехмерного изображения можно, перемещая курсор по экрану), где уже полно разного рода виаров. Включая вот такие, несамостоятельные, эксплуатирующие трюки Тома Круза в фильмах «Миссия: невыполнима» или приключения на съемочной площадке «Убийства в Восточном экспрессе». Еще сеть полнится видовыми виарами – про гонки, музейную экзотику (в этом жанре пару лет назад выступил герой основного конкурса Венеции-2018 Лука Гуаданьино, снявший свой виар по мотивам перформанса Тарин Саймон), восхождения на горы и разные природные аномалии. В конкурс Венеции просочилась двухактная инсталляция Awavena Линетт Уоллворт, копродукция Аргентины, Бразилии и США, дополняющая хроникальные съемки амазонских индейцев

Проект «Ужасающе реальная виртуальность» (The Horrifically Real Virtuality)

яванава чистой психоделикой, реконструирующей шаманские трипы. Технология XXI века во многом напоминает наивные опыты первых лет кино, когда энтузиасты с кинокамерами завороженно снимали наводнения и коронации, аэропланы и туземцев. За многими ультрасовременными виарами – старое доброе «Прибытие поезда». Главное отличие в том, что VR может позволить такую роскошь, как аттракцион смерти.

2. О социальности и экзистенции

2.1. Смерть – суперзвезда виара. Я не про старуху с косой: в море VR-экспириенсов достаточно хорроров, но Венеция их пока избегает; во всей программе-2018 обнаружился один-единственный немецкий опыт Kobold – квест по заброшенному дому в поисках пропавшего ребенка. Проект оказался как раз из тех, что больше всего походят на компьютерные игры, к которым я невосприимчив; даже руки мгновенно превращаются в крюки, не способные управляться с джойстиками. И мое путешествие по зловеще-живописным лабиринтам дома страха, несмотря на помощь девушки из фестивальной службы, закончилось раньше срока: я безвозвратно провалился в подземную пещеру и так и не узнал, какой из вариантов перевода немецкого слова Kobold больше подходит – чертенок? домовой? гном? Нечисть помелькала, но не позволила себя рассмотреть. Ну и шут с ней.

Я про экзистенциальный опыт, к которому апеллируют многие VR-проекты. Мой прошлогодний тур на острове Лазаретто завершился экспириенсом из датской киношколы Separate Silences, где я оказался в роли человека, находящегося в коме после автокатастрофы. Была опция, что мой герой выживет – если бы вторая участница, которой

Инсталляция X-Ray Fashion, Франческо Карродзини

выпало «играть» мою сестру, пожертвовала собой. Но не сложилось, я «умер» (кстати, датчане подвергали мое тело вполне реальному воздействию – имитировали непрямой массаж сердца и прикасались к коже иглой в тот момент, когда мой персонаж получал свою летальную инъекцию). Жизнь сочинила забавную рифму: первым VR-опытом этого года стал внеконкурсный, сделанный в рамках Biennale College проект «В пещере» (In the Cave) итальянца Ивана Джерголета (его неигровой дебют «Танцуя с Марией» был в венецианской «Неделе критики» 2014 года и даже угодил в российский прокат – за аргентинское танго на экране). «В пещере» – простейший по мысли и структуре опыт: сначала всматриваешься в сумрак комнаты, где одинокий старик зажигает свечу и, видимо, готовится к переходу в мир иной, потом медленно-медленно плывешь по утробе сталактитовой пещеры, а потом хоп – оказываешься в положении младенца, появляющегося на свет из утробы роженицы, возлежащей на той кровати из пролога, что служила смертным одром старику. То есть год назад я покидал VR-остров, «умерев», а вернувшись сюда, заново «родился».

2.2. Пример «В пещере» – элементарный как дважды два – демонстрирует всю физическую силу VR-технологии. На словах все просто, банально, удивляться нечему, «плавали, знаем», тут даже стульчик, на котором ты сидишь, обычный, не крутящийся; максимум, что можно делать, – вертеть головой; и смотреть особенно не на что. Однако же работает безупречно: стоит оказаться в темноте, потерять точку опоры, поплыть над бездной – и осознание себя в пространстве и времени меняется моментально.

Один из проектов-победителей, «Остров мертвых» (L'ile des morts) француза Бенжамена Нюэля, – короткое путешествие по

постапокалиптическому миру, вдохновленное картиной Бёклина и озвученное, само собой, «Островом мертвых» Рахманинова. Начинается все в обычной комнате, которая вдруг рушится: исчезают стены, открывая бесконечную водную гладь, – и всё, ты в лодке, предположительно Харона, движешься к конечной остановке. Насколько просто, настолько и действенно; и в итоге простота нашла наибольшее понимание у жюри: «Остров…» получил VR Story Award за «линейный контент», хотя, собственно, история/story здесь нулевая.

2.3. VR придает ценность скупым жестам – почти как в японском театре Но. В получасовой французской «Элегии» (Elegy) Марка Гидони из программы Biennale College действие замкнуто в гостиничном лифте, который время от времени ломается и всячески чудачит – то остановится между этажами, то погрузится в темноту. Вообще, скучно торчать полчаса в лифте, пусть он и со странностями, наблюдая за нехитрыми драмами постояльцев отеля. Но в финале оказывается, что лифт так плохо себя вел по вине призрака, вместе с которым ты медленно выплываешь в мистическую белизну – и эта вроде бы монотонная и незатейливая «Элегия» остается в памяти дольше иных блокбастеров.

2.4. Иногда новое искусство очень боится показаться «всего лишь» развлечением – и назойливо увлекается социальными проблемами; год назад эта тенденция еще не была настолько явной. Конкурсант из Америки, показанный в VR Theatre квазифильм «Даже в дождь» (Even in the Rain), позволяет оказаться лицом к лицу с жертвой гражданской войны из Центральноафриканской Республики. Собственно, эта гипердоверительность, приближение к рассказчику вплотную – единственный значимый VR-момент; в остальном обычная docufiction, разве что картинка окружает со всех сторон.

В немецком гуманистическом проекте «Дом после войны» (Home After War) инсталляционная часть ограничивается подробной декорацией двора иракского дома. Дальше вступаешь в виртуальный тур по этажам разрушенного при бомбежках семейного очага – джойстики позволяют перепрыгивать с локации на локацию, слушаешь исповедальные рассказы хозяина и время от времени наблюдаешь трехмерные картины былой мирной жизни. Девушка-гид, дававшая наставления перед началом, после просмотра участливо поинтересовалась, как я себя чувствую, и была обескуражена широкой улыбкой и моим заявлением, что чувствую я себя прекрасно. Видимо, рассчитывала на трепет и скорбь, но уж нет, извините, аттракционный момент в этом «Доме…» доминирует, и трагедия трагедией, но, когда транспортируешься с этажа на этаж при помощи луча света, сострадать происходящему всерьез не получается.

Интереснее поступает британский экспириенс «Шуметь» (Make Noise) Мэй Абдалла: кратко рассказывая об истории феминистского движения, женщина-режиссер позволяет (и заставляет) тебя использовать собственный голос, влияющий на виртуальное действие.

2.5. А еще VR-мейкеры (как социально, так и экзистенциально ориентированные) то и дело прибегают к самому прямолинейному способу воздействия: чтобы выбить тебя из зоны комфорта, вынуждают разуться – в большом венецианском виар-путешествии мне приходилось снимать кроссовки трижды (кстати, разувание использовал – возможно, первым в истории VR-забав – и помянутый выше Гонсалес Иньярриту: ожидая возможности ступить на неприятный колючий песок, по которому пересекают границу с Америкой мексиканские нелегалы, ты студил стопы на ледяном бетонном полу в камере, заваленной грудой чужой обуви, переживая очевидные ассоциации с концлагерным ужасом). Первый раз я следовал приказу take off your shoes and socks на довольно примитивной линейной инсталляции X-Ray Fashion. Итальянец Франческо Карродзини задумал рассказать шокирующую (на самом деле нет) правду о том, какие кровь и пот стоят за каждой парой джинсов (fashion в заглавии – для красного словца, Карродзини обличает не только подиумы, но и одежный массмаркет). Босиком пришлось ходить для пущего сострадания рабочим в странах «третьего мира»: если в виар-фрагменте персонажи бродят по затопленным улицам, то и тебе приходится ступать в резервуар с водой. Еще эффективнее, конечно, было бы раздеть участника VR-опыта, но пойти на такое мешает, очевидно, европейское законодательство. Думаю, что только из таких законодательных ограничений (вроде необходимости поставить 25 галочек о согласии с использованием твоих персональных данных при любом онлайн-бронировании) некоторые «рабочие виара» следовали утомительнейшему протоколу. Так, вступая (снова босиком) в темную комнату франко-бельгийского мини-триллера «Роуминг» (The Roaming; в Венеции показали первую десятиминутную часть запланированного сериала – «Топь» / Wetlands), я был вынужден не только разуться, но и раза по три подтвердить голосом согласие с каждым действием персонала: «Зажмурьте глаза, и я аккуратно подтолкну вас в нужном направлении. Хорошо?» Да, хорошо, делайте что хотите; придя сюда, я уже согласился на все – но нет, зануда продолжал. Сам же «Роуминг» оказался вполне любопытным сочетанием виртуальности с физическими действиями: я пожимал руку потустороннему барду, подпевал его песне, шел по узкому шаткому мостку и вручную крутил реальный рычаг, чтобы освободить запутавшихся в виртуальной сети виртуальных детей.

2.6. В плане этики не церемонились авторы французского экспириенса «Умами» (Umami) Ландия Эгаль и Томас Понс: тут ты с порога попадаешь в лапы агрессивного следователя, который криком кричит, надрывается, убеждая тебя сознаться в убийстве жены, и демонстрирует смертную казнь на примере анонимной осужденной – это, поясню, еще не VR, а live show. А прежде чем надеть шлем и погрузиться в виртуальную реальность (анимированный последний ужин в камере смертников, сопровождаемый воспоминаниями о покойной супруге), нужно

Ландия Эгаль, Томас Понс. Проект «Умами» (Umami)

опять-таки снять обувь, надеть на себя тюремный балахон и пройти по коридору, увешанному картинками из прошлой жизни «до преступления», – под жесткие понукания следователя. В финале, конечно же, тебя казнят – пол под твоими ногами немного дрожит, а в виар-картинке происходит обрушение повешенного в черную бездну.

3. О победителях и аутсайдерах

3.1. Без наград остался лучший, на мой вкус, VR-проект – изощренный опыт «Ужасающе реальная виртуальность» Мари Журдрен из парижской корпорации Diversion Cinéma, позиционирующей себя как «VR-платформа в реальной жизни» (год назад хитом венецианских VR-инсталляций была «Алиса» Мари Журдрен и Матиаса Челебура). Это не фильм, не затейливый визуальный экспириенс, не спектакль, но и то, и другое, и третье разом; уникальное приключение; эксперимент, в котором границ между иммерсивным театром, кино и contemporary art просто нет. Сначала ты – а у тебя каждая минута на счету – невольно материшь французов, которые то и дело выбегают из своего черного короба и ссылаются на технические проблемы, приводящие к задержке представления, да еще и требуют от тебя заполнения онлайн-анкеты (интересно, где всплывут ее результаты?). Потом понимаешь, что эти «проблемы» – часть игры: тебя ведут на студию к самому великому из ужасных режиссеров Эду Вуду – как тут без накладок? В «прихожей» с афишами трэш-шедевров про пришельцев группу из шести зрителей встречает смешной бесноватый режиссер, предлагающий присоединиться к съемкам. Следующий этап – съемочная площадка, интерьер, в котором Бела Лугоши (Лугоши на экране монитора, а в «реальности» – рыжий бородач в черном облегающем костюме с датчиками,

Бенжамен Нюэль. Проект «Остров мертвых» (L'ile des morts)

позволяющими камере фиксировать движения) играет жертву инопланетян, похищающих его жену. Тут паре счастливчиков предоставляется возможность стать оператором и звукорежиссером; съемки идут бойко и весело, но это – только пролог к собственно VR-опыту, отправляющему тебя сначала на голливудский бульвар, к шикарному старинному кинотеатру, где назначена премьера, потом в мистический кинозал, а потом и внутрь фильма, где ты становишься не сторонним наблюдателем, но активным участником (да, большинство виртуальных объектов доступны для реального тактильного осязания). Изумительная вещь; кобольд разберет логику жюри, проигнорировавшего этот «ужасающий» эксперимент.

3.2. Жюри среагировало на простоту. О призе «Острову мертвых» я уже рассказал. Best VR Experience Award за интерактивный контент достался – к моему удивлению – милейшему, но очень уж простенькому анимационному виару из Южной Кореи Buddy. Бадди – это крысенок, который прячется от толстой девчонки-сладкоежки и очень хочет стать твоим другом. Ключевой интерактивный момент – возможность написать виртуальным карандашом свое имя в момент знакомства с Бадди; про то, что с джойстиками мои руки обращаются плохо, я уже говорил: писал я медленно и потому успел вывести только Vad, а крыс тут же отобрал карточку; в финале фото, на котором в обнимку Бадди и как бы я, украшала надпись Buddy+Vad. Да, трогательно, но как-то хило для награды.

3.3. Ну а условный главный приз, Best VR Award за иммерсивную историю, выиграла трилогия американки Элизы Макнитт, спродюсированная давним венецианским любимцем Дарреном Аронофски (это

единственное звездное имя во всей VR-программе 2018-го). «Сферы» (Spheres) – комбинация научных данных и раскованной фантазии об устройстве Вселенной: в первой, самой, на мой вкус, увлекательной части – «Припев космоса» (Chorus of the Cosmos), – можно устраивать дивные космические танцы, жонглируя планетами, слушать издаваемый Марсами и Плутонами магический шум и заглядывать в нутро звезд, любуясь психоделическими узорами. Вторая часть – «Песни пространства-времени» (Songs of Spacetime) – давала возможность поиграть с черной дырой, а третья, «Бледно-голубая точка» (Pale Blue Dot), озвученная хриплым рок-голосом Патти Смит, предлагала задуматься о том времени, когда планета Земля прекратит свое существование: Вселенная даже не заметит исчезновения, но, увы, больше некому будет прислушиваться к звукам, издаваемым небесными телами.

3.4. Элиза Макнитт не рассчитывает на сообразительность зрителя и подстраховывается закадровым голосом, который в нужные моменты объясняет, что следует делать в космосе. Другие авторы рассчитывают на любознательность зрителя, воздерживаясь от подсказок. Вот, например, британско-австралийский анимационный виар Lucid Пита Шорта – снова о смерти и фантазии: дочь пребывающей в коме детской писательницы путешествует вместе с матерью по воображаемым сказочным мирам, ориентиром же для космических странниц служит старый маяк, оставшийся где-то на Земле, в блаженном мире детства. Финальная сцена – долгий статичный кадр с телом умирающей героини на первом плане. Твои движения при просмотре Lucid ограничены, здесь не походишь, но «дотянуться» до головы героини можно – что я, привыкший обшаривать каждый возможный уголок виар-пространств, и сделал. И был вознагражден: «засунув нос» в голову старушки, видишь тот самый магический маяк в миниатюре. Сняв шлем, услышал от сотрудника фестиваля, работавшего на этом стендапе, что за все десять дней заглянуть в голову догадались только пять зрителей, шестым оказался я. VR – он для любознательных; пассивное созерцание в искусстве XXI века не прокатывает. ◆

Антон Долин

НЕВЕСОМОСТЬ

«Рим»
Roma
Автор сценария, режиссер, оператор Альфонсо Куарон
Художник Эухенио Кабальеро
В ролях: Ялица Апарисио, Марина де Тавира, Диего Кортина Отри, Карлос Перальта, Марко Граф, Даниела Демеса, Фернандо Гредьяга и другие
Esperanto Filmoj, Participant Media
США
2018

Невидимая и невозможная сила гравитации вытащила астронавта Райан Стоун из безвоздушного поднебесья и чудом доставила домой; подобно Антею, став ногами на Землю, она родилась заново. Что-то похожее произошло с Альфонсо Куароном, автором фильма «Гравитация», в котором случилась эта удивительная история. Из космоса неземного Голливуда он спустился к малой родине, сорвав с себя скафандр успешного индустриального режиссера, и родился второй раз, создав свой «Рим»: черно-белый, до стыдного автобиографический, горделиво местечковый. Из таких местечек, впрочем, нередко рождаются вселенные – Комбре Пруста или Макондо Маркеса, Борго Сан-Джулиано Феллини или Унчанск Германа. Теперь в их числе Colonia Roma, престижный район в Мехико 1970 года. Он же Куаронов Рим, вечный город, куда ведут все дороги.

Вот ведь парадокс. Героиня заоблачной «Гравитации», травмированная интеллектуалка в скафандре, мечтала лишь о заземлении, а героиня подчеркнуто земного «Рима» – домработница Клео – постоянно пялится в небеса. Сам фильм устремляется туда же, за ней следом. Диалог с предыдущим фильмом Куарона начинается с затакта, первого длинного кадра. В «Гравитации» это была головокружительная (в прямом смысле)

эквилибристика камеры, вальс среди звезд, где в своей смешной гордыне копошились людишки-космонавты. В «Риме», напротив, плоская поверхность покрытого плиткой пола, захваченная неподвижной камерой. Но на него проливается вода с облачками пены, и в ней вдруг отражаются небо с настоящими облаками и летящий самолет.

Убрав двор и прихожую, Клео поднимается на крышу, она там гладит. Когда младший из четырех детей, порученных ее заботам, ляжет на спину и закроет глаза – сыграет в мертвеца, – Клео растянется рядом с ним, лицом к небу. Хорошо быть мертвым: отпустишь душу к облакам и не нужно работать. Однако пока Клео жива-здорова, и отдыха от трудов не предвидится. Она и в финале фильма вскарабкается по лестнице на ту же крышу. Куарон, сделавший свою деревенскую няньку героиней этого романа взросления (шаг небанальный), буквально возносит ее, как святую… но под мышками у нее опять охапки неглаженого белья. Помня об этом, режиссер посвятит ей «Золотого льва» – самый престижный приз в своей карьере, по счастливому совпадению врученный ему в день рождения настоящей Клео.

Экранная Клео (надо думать, как и ее прототип) не из образованных, в ней течет кровь индейцев. Найденная в процессе сложного кастинга Ялица Апарисио родом из далекой деревни, в Мехико она попала во второй раз в жизни к началу съемок. Все критики мира теперь превозносят ее мастерство, однако не факт, что Апарисио продолжит актерскую карьеру. При этом в ней больше стремления к небу, чем у многолюдного и суматошного семейства обеспеченных интеллигентов, где ей довелось работать и жить. Недаром же Клео признается своему бойфренду Фермину, что беременна, не где-то, а в кинотеатре, пока на экране разыгрывается счастливая кульминация «Большой прогулки». Близорукие немцы палят по самолетам с Луи де Фюнесом и Бурвилем из всех пушек, но тщетно: комические герои спасаются от всех угроз и исчезают за горизонтом. Так же растворится, от ужаса бросив свою куртку («Я выйду ненадолго, сейчас вернусь»), малодушный Фермин. Верная Клео приедет к нему в деревню и найдет возлюбленного на тренировке по боевым искусствам среди других атлетичных юношей. Их мастер и гуру предложит ученикам сложное упражнение: встать на одну ногу, сложить руки, закрыть глаза, застыть в медитации. Ни у одного из бойцов не получится, но почему-то выйдет у Клео. Они замрут, в небе пролетит еще один самолет. Кажется, вот-вот – и кто-то из них поднимется над землей. Клео, кто же еще. Конечно, это только кажется. В «Риме» Куарона может случиться что угодно – пожар, землетрясение, революция, война, – но чудесам места нет.

Впрочем, способность видеть в мире чудо – или, если позаимствовать мысль из эссе мексиканского нобелевского лауреата Октавио Паса о поэзии, умение преобразовать факт в образ – возвысит до полета самое приземленное действие. Беременная Клео приходит на осмотр к гинекологу и застывает, завороженная, у стекла, глядя на новорожденных; вдруг начинается землетрясение, и груда камней падает на

прозрачный бокс с младенцем. Но хрупкое стекло выдерживает давление. Клео (и мы вместе с ней) встречает здесь предсказание еще не случившегося. Грандиозность «Рима» вырастает из нагромождения будничных катастроф, в которых одни умеют увидеть предзнаменование, а другие нет (так многие обнаружат в фильме Куарона лишь трогательную и тщательную мемуаристику). Детский взгляд невинен, поскольку еще, по мысли Паса, не отягощен подростковой тревогой. Клео, напротив, до сих пор тинейджер, хоть и сама вынуждена играть роль матери для четверых. Дети беспечно радуются граду, засыпавшему их двор, потом бегут в грозные штормовые волны на пляже, и лишь не умеющая плавать Клео испуганно торопится им навстречу, чтобы спасти.

Человек склонен вечно играть в свой досужий бисер, пока мимо (на самом деле навстречу) медленно движется каток Истории. Куарон недвусмысленно говорил об этом в своей трагической секс-комедии «И твою маму тоже», вечно пубертатные герои которой не уставали мериться известно чем и наперебой впечатлять взрослую красавицу Луйсу, пока за окнами их побитого автомобиля полицейские кордоны, вооруженные молодчики и мигрирующие бедняки напоминали об ужасе не замечаемой ими современности. Жители дома из «Рима» не слышат барабанной дроби, под которую шагает рядом с ними отряд бодрой молодежи – на дворе канун 1971-го, грядут большие изменения. Так в финале «Моего друга Ивана Лапшина» звучал оркестр и ехал трамвайчик, а на нем Сталин такой молодой-молодой… Грустная ирония в том, что героиню Куарона зовут Клео: это вариант имени «Клио», музы истории.

С чинной бабушкой, синьорой Тересой (для пожилой Вероники Гарсиа это тоже первая кинороль), Клео отправляется в мебельный покупать колыбельку для будущего ребенка. Покупка прервана студенческой демонстрацией и ее жестоким разгоном. Молодая пара пытается скрыться в магазине, но их находят боевики и убивают – История буквально врывается в частную биографию и разрушает ее. В одном из убийц (мы присутствуем при печально известной резне в Корпус-Кристи, когда ультраправые боевики перебили больше ста человек) Клео узнает своего бывшего кавалера Фермина. У нее начинаются схватки и отходят воды. Страшные пробки не позволяют вовремя доехать до госпиталя. Ребенок рождается мертвым. Куарон будто отрешается от общепринятого стереотипа «мексиканской смерти» как карнавала, глобальной игры. В «Риме» смерть страшна, уродлива, натуралистична. Смерть – это боль, а жизнь после смерти близкого – боль несравнимо худшая. Сцена родов и попыток врачей реанимировать новорожденного снята одним планом; она концептуально важнейшая и самая жесткая в фильме.

Здесь, как нигде, понимаешь бескомпромиссное решение Куарона отказаться от услуг стороннего оператора, когда его постоянный соратник, увенчанный всеми на свете премиями Эммануэль «Чиво»

«Рим»

Лубески, не смог вписаться в съемочный график. Режиссер должен сам, не отворачиваясь, увидеть и показать самое важное, отказаться от элегантности и формализма, предпочесть сложности простоту, откровенность и прямоту высказывания. Вместе с Лубески они уже отпевали погибшую девочку в «Гравитации» и принимали роды, тем самым спасая обреченную цивилизацию, в «Дитя человеческом». «Рим» должен был стать противоположностью и контрапунктом к двум изысканным апокалиптическим сказкам.

В Мехико рубежа 1970 и 1971-го никто не ждет конца света. Только что отгремела Олимпиада, и студенты на волне всемирного бума 1968 года понадеялись на изменения к лучшему. «Ястребы», на тренировку которых (этого пока не понимает ни она, ни зритель) Клео смотрит в деревне у Фермина, обучались в США; недаром за демонстрацией «боевых искусств» наблюдает анонимный американец. Другие гринго, которых Клео видит в загородном доме у дяди детей на праздновании Нового года, упражняются в стрельбе по мишеням. Зачем же еще нужна эта веселая беззаконная Мексика! Той же ночью, по поэтическому совпадению, вспыхивает лесной пожар – не катастрофичный, каким он был в «Зеркале» Тарковского, а почти уютный. Дети с ведерками заливают огонь в общей компании, никто не пострадал. Именно так, малыми территориями, История выжигает прожитое Время, меняя даты на календаре.

Трансгрессия и насилие приходят с мужчинами, субъектами Истории – сперва трогательными и забавными (голый Фермин, распаленный актом любви, демонстрирует Клео с палкой для душевой занавески свое владение оружием), потом безжалостными и отныне не смешными. Даже дети в интеллигентном семействе беспрестанно дерутся и доходят до того, что бросают друг в друга тяжелые предметы;

«Рим»

мальчик застывает в ужасе, осознав, что только что чудом избежал ранения или смерти от руки заигравшегося брата. Сестра плачет, мать негодует, Клео терпеливо наблюдает. Она знает, иначе быть не может.

Одна синьора София (Марина де Тавира, больше известная по телеролям) еще лелеет надежды. Ее муж, респектабельный и красивый доктор Антонио (Фернандо Гредьяга, еще один дебютант), вальяжно и торжественно въезжает под звуки «Фантастической симфонии» Берлиоза в ворота дома на впечатляющем Ford Galaxy. Ни одной царапины не останется на блестящем авто. О цельности семейства его глава заботится явно чуть меньше и наутро уезжает в командировку, из которой возвращаться не собирается. Его командировка – новая молодая подружка и новая беззаботная жизнь, из которой он пишет детям лживые открытки. Когда старший сын встретит влюбленного отца с его гёрлфренд у кинотеатра, то постарается не узнать. Когда же Антонио вдруг наткнется на Клео в роддоме, то осыплет ее утешительным пустословием и, разумеется, сбежит подальше от стресса. Честнее этого аккуратного джентльмена даже откровенный трус Фермин, а куда симпатичнее – семейный пес Боррас (еще один дословный привет из детства режиссера), чьи обильные экскременты вечно преграждают дорожку к входу в дом. Брошенная жена – она это понимает – со злостью калечит драгоценный автомобиль, который так лелеял ее супруг. И, решив окончательно вычеркнуть его из своей жизни, покупает новую машину.

Природа мужчины – демонстрировать силу, а потом бежать и предавать, чтобы спрятать от посторонних свою слабость. Об этом говорила виртуозная комедия «Любовь во время истерии» («Только с твоим партнером», Sólo con tu pareja), с кассового успеха которой в 1991 году стартовала карьера Куарона, – там испугавшийся ложного

смертельного диагноза герой-любовник торопливо выбирал из всех знакомых дам одну «настоящую возлюбленную». Об этом был фильм «И твою маму тоже», умный и злой троллинг горячего латинского мачизма во всех его проявлениях. В «Гравитации» мужчина погибал красиво и жертвенно, но женщина опять оказывалась в одиночестве – ей оставалось лишь воображать, как он вернется из небытия и ее спасет (второе явление Джорджа Клуни оказывалось сном). Лишь в «Гарри Поттере и узнике Азкабана» – недаром написанном женской рукой – появлялся нежнейший Сириус Блэк, заботливый крестный несчастного волшебника-сироты. Но и его хватало ненадолго.

В «Риме» Куарон сделал огромный шаг вперед, окончательно отвернувшись от мужчин и создав эпос во славу воспитавших его женщин. Бабушка Тереса, мама София и ее дочь-тезка Софи – три поколения нервных, сентиментальных, немного смешных и нелепых хранительниц очага, у которого греются трое сыновей. Рядом с ними, как шаманка и живой оберег этого дома, – Клео, не способная оберечь лишь саму себя. Мы не знаем, за кем из братьев скрыт сам Куарон (не за младшим ли, которому чаще всех снятся сны и который ближе всех к Клео – только он не стесняется вслух признаться ей в любви?), но это и не важно. Уже был у режиссера автобиографический персонаж – такой же маменькин сынок, Тенок из «И твою маму тоже», мимолетно вспоминавший о своей деревенской няньке (ее звали Лео, разница в одну букву), когда проезжал мимо ее родного селения по дороге на пляж. Куарон решил, что его няня заслуживает большего.

Наши глаза в «Риме» – ее глаза, наши уши – ее уши. Она видит больше, чем способен увидеть обычный человек: насыщенность фильма деталями, каждая из которых кажется подлинной (и это так: Куарон наполнил дом мебелью из собственного дома детства, а портрет Софи на стене – это портрет его матери), беспрецедентна. И слышит она иначе: Куарон так тщательно воссоздавал звук каждой улицы Мехико для своего фильма и делал его настолько богатым нюансами, что в Dolby Atmos удивились размеру присланных им звуковых файлов и сначала даже не поверили, что это не ошибка. Но Клео, конечно, не просто молчунья-наблюдательница, сердечная деревенщина. Она душа этой земли, которая, по сути, жертвует собственным ребенком во имя спасения чужих. Только в финале Клео осознает размер этой жертвы; так же она бросила дом и родную мать ради чужого Рима. Для всего фильма Ялица Апарисио – точка отсчета. Режиссер рассказывал, как взял в «Рим» без кастинга Нэнси Гарсиа Гарсиа – актрису на роль второй служанки в доме, Аделы, только потому, что та была подругой Апарисио, родом из той же деревни. Но кажется, что и остальные актеры, взрослые и дети, оказались здесь благодаря ей.

Субъектность женщины в «Риме» невозможна – это не героическая «Гравитация». Безответная любовь к недостойным, стоицизм и самоотдача соединяют хозяйку и прислугу. Они не только наблюдают за вещным миром, но и повседневно его творят, воскрешая в памяти первую

великую испаноязычную поэтессу Мексики, давшую женскому страданию и одиночеству голос, – Хуану Инес де ла Крус.

…Ужель конец любви столь нестерпим,
что ты возненавидел и начало?
Но вспомни – ведь любовь не обещала
тебе, что вечно будешь ты любим.

Все скоропреходяще. И в бесстрастье
жестоком все уносит жизни бег…
Остановить его – не в нашей власти.

Но, заблуждаясь горько, человек
не верит в то, что и любовь, и счастье
даются лишь на время, не навек[1].

У Куарона женщины всегда таинственно связаны со смертью и одновременно с возрождением; они мистически соединяют одиночество и материнство. В прорехе между ними и исчезает любовь, которую не успеваешь не то чтобы воплотить, а даже заметить. Об этом удивительно точно писал Пас в своей концептуальной «Диалектике одиночества»: «В нашем мире почти нет места любви. Все восстает против нее: мораль, расовые и классовые границы, законы, да и сами любовники. Женщина для мужчины всегда была его «иным», чем-то коренным образом отличающимся, и своим, неотделимым в одно и то же время. Что-то в нас к ней неодолимо влечет, что-то с не меньшей силой удерживает и отстраняет. Женщина, восхищаемся ли мы ею или бежим от нее в страхе, всегда что-то иное. Превращая женщину в вещь, в существо стороннее, искажая женскую природу себе на потребу, на потребу своему тщеславию, вожделению и даже любви, мужчина превращает ее в инструмент, в орудие. Источник знания и наслаждения, продолжательница рода, идол, богиня, мать, колдунья или муза – женщина, по словам Симоны де Бовуар, бывает всем, никогда не бывая самой собой…»[2]

Куарон возвращает женщине саму себя. Платит ей той любовью, в которой когда-то был выращен. Конечно, он знает: в мире так же мало любви, как в Мехико Рима. Но дает надежду, что если лечь на спину и посмотреть в небо, то могут привидеться и невероятная любовь, и небесный, пусть даже воображаемый, Рим. Тогда невыносимая в своей привычности тяжесть бытия обернется невозможной легкостью. ◆

1. Перевод И.Чежеговой.
2. Перевод А.Погоняйло.

Зара Абдуллаева

КОРРИДА

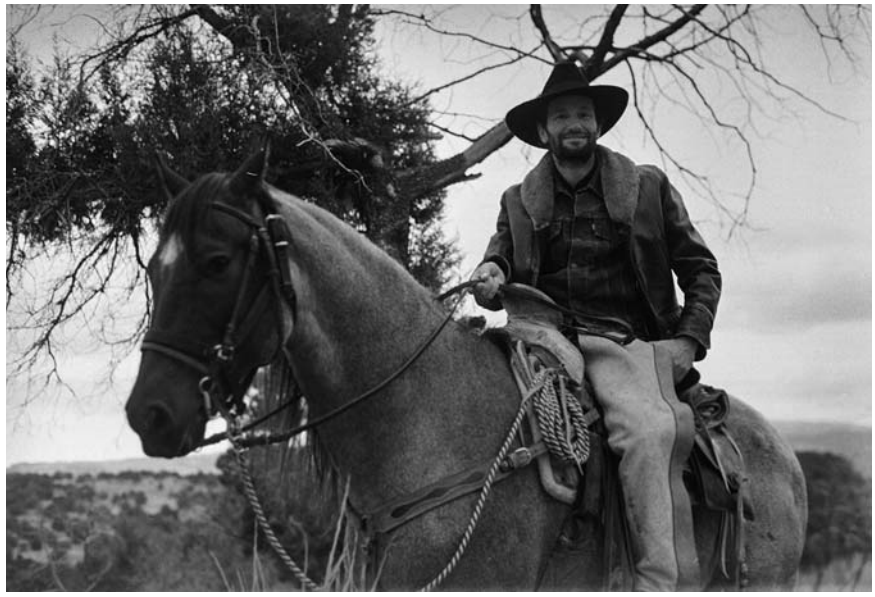
«Наше время»
Nuestro tiempo
Режиссер Карлос Рейгадас
Операторы Адриан Дурасо, Диего Гарсиа
В ролях: Карлос Рейгадас, Наталия Лопес, Фил Бёрджес, Рут Рейгадас, Элеасар Рейгадас и другие
Bord Cadre Films, Film i Väst, Mantarraya Producciones, Snowglobe Films
Мексика – Франция – Германия – Дания – Швеция 2018

Time fades away за подписью Нила Янга – принт на майке, в которой Карлос Рейгадас ходил по острову Лидо. Эта цитата – ключ к его венецианской премьере. Исчезновение, а точнее, растворение времени в пространстве он и запечатлел в своем последнем фильме. Ссылаясь во всех интервью на Тарковского, Рейгадас на самом деле претворяет фундаментальный «образ-время», который исследовал Жиль Делёз в книге «Кино».

Сюжет фильма Рейгадаса – образы времени. Бытийные и повседневные. Природные, животные, человеческие. Связанные с временем жизни и возрастом персонажей.

Фабула «Нашего времени» – любовный треугольник, втянутый в эпический рассказ. А порой в эпический театр в том смысле, что Рейгадас очуждает события, коллизии фильма, возбуждая в главном герое, которого сам сыграл, критическую позицию.

Очевидно, что за «Золотого льва» бились мексиканцы: Куарон с Рейгадасом. Благородное ретро «Рим» и несносное (по длительности, по нарушению любых конвенций) «Наше время». Фильм Куарона – идеальный для финального торжества. Фильм Рейгадаса – асимметричный ответ на критерий идеальности.



«Наше время»

Аньес Варда, отвечая на каннской пресс-конференции в 2005 году на вопрос, почему прокатили «Битву на небесах», разъясняла, что «время Рейгадаса еще не пришло». В 2018-м следует повторить слова давнего члена жюри другого конкурса.

Романтическая ирония в восприятии Рейгадаса заключается в том, что он выбрал именно время содержательной и структурной доминантой этого фильма. А становление времени «до и после» (расколотое время любви семейной пары) – вариативным состоянием «Нашего времени».

Для Рейгадаса настало время зрелости. Безоглядной самодостаточности, проявленной в том числе в прямом и непростом названии его пятого фильма.

Начинал он с «Японии», но действие его полнометражного дебюта разворачивалось в горной мексиканской деревне. Никакой Японией там не пахло. Название второго фильма «Битва на небесах» дразнило метафорой, которую беззастенчиво буквализировал режиссер. «Безмолвный свет» обнаружил склонность Рейгадаса к абсурдистскому ви́дению. В названии «После мрака свет» отпугивала печать дидактизма. Впрочем, обманчивого.

Время тикало в подземном переходе Мехико, где торговала часами жена героя «Битвы на небесах». Остановившиеся часы вновь заводил один из скорбящих – тех, кто пришел проститься с покойной в «Безмолвном свете». Любовный треугольник воссоединял в том же фильме эрос, танатос и воскрешение, которое Рейгадас комментировал не как знак божественного вмешательства, но как акт самоотречения во имя любви.

Время, которое fades away, утекая в прошлое, прорастающее неопределенным будущим, образует саспенс «Нашего времени». Побуждает

думать, что время больших нарративов еще не прошло. Вот где таится радикальность режиссера, чересчур невыносимая для фестивального истеблишмента. Ergo: главной проблемой не только кино остается проблема восприятия. И – времени.

Речь идет о превращении не времени «в меру движения», а движения – «в перспективу времени»[1]. О том, что «уже не время подчинено движению, а движение подчиняется времени»[2], которое возникает «собственной персоной»[3]. Вот что трудно было вынести при восприятии 173-минутного фильма, в котором Рейгадас сыграл поэта, владельца ранчо, где выращивают быков для корриды, мужа, переживающего семейный кризис, отца многочисленного семейства. В роли Эстер, жены Хуана, Наталия Лопес, жена Рейгадаса, писательница, монтажер его фильмов (и режиссера Амата Эскаланте), а детей этой пары сыграли их дети. Наталия была выбрана после кастинга трехсот претенденток на роль. Таким образом, едва ли не все персонажи «Нашего времени» – профессиональные неактеры. (К слову, историю «образа-времени» Делёз начинает с итальянского неореализма.)

А Рейгадас начинает фильм с парадокументальных эпизодов, снятых динамичной живой камерой. И камерой, ставшей средством не «распознавания», а «познания»[4]. Долгий пролог с детьми, играющими в обмелевшем пруду, в мутной грязной водичке; потом с тинейджерами, у которых тут же, рядом, другие радости. Рейгадас намечает пейзаж до битвы своего героя с самим собой и своей женой. Быков друг с другом и с мулами. Своего товарища, умирающего от рака и собирающегося жениться, – со смертью. Гармонии с хаосом. Но эпизоды с быками не аллегория страстей человеческих.

Рейгадас сыграл поэта, стихи которого режиссеру хватает ума не цитировать. Сыграл человека, переживающего двойной кризис – любовный и творческий[5]. Конфликт с Эстер он развивает в рискованной интриге, которую сам режиссирует, вдохновляя на роль любовника своей жены гринго, конезаводчика Фила (Фил Бёрджес, американский актер и писатель, автор и исполнитель абсурдистских скетчей).

Будучи инспиратором их связи, Хуан – Рейгадас шокировал фестивальную публику так же, как в свое время Канны взбесили «порно»-эпизоды «Битвы на небесах». Но для Рейгадаса интимность не в постельных сценах, не в нарушении табу и моральных пределов. Его занимает не банальная откровенность, а глубинная сокровенность. Именно она мотивирует страдание того, кто в «Нашем времени» больше не любим, но кто желает прежней – абсолютной взаимной – любви. Кто борется за нее беспощадно. Как тореро. Как интеллектуал-европеец, свободный от комфортных предрассудков.

Напомню мотто писателя, знатока корриды: «Победитель не получает ничего». В его рассказе «Непобежденный» (из цикла «Мужчины без женщин») описана коррида и ранение тореро, уверенного на операционном столе, что во время последнего сражения на арене он был в «блестящей форме».

1. *Делёз Жиль*. Кино. М., 2004, с. 315.

2. Там же, с. 605.

3. Там же, с. 608.

4. Там же, с. 311.

5. Хуанито, сын Хуана, утешает отца тем, что Джозеф Конрад тоже потерял вдохновение. Позже уже Хуан вспомнит слова Конрада о том, что, когда все хорошо, вдохновения нет. Когда же все плохо, оно и возникает. В фильме «После мрака свет» залы в бане Рейгадас назвал «Гегель» и «Дюшан». Постфактум и лукаво он оговаривался, что сделал это «просто так». Процитированные в «Нашем времени» имена, как и звучащая в фильме музыка Шнитке, арт-рок групп Genesis, King Crimson, определяют бэкграунд и статус героев.

В одном коротком эпизоде Хуан отправляется в Мехико для участия в поэтическом вечере. Вряд ли случайно тамошняя критикесса сравнивает его с Марком Стрэндом, которого Бродский, предваряя с ним встречу американских читателей, назвал «поэтом безмолвия», «поэтом бесконечности». Рейгадас сделал Хуана не только поэтом, но и фермером, который разводит быков для корриды. И бизнесменом, который, узнав, что бык вспорол брюхо мула (натуралистическую смерть животного с вываленными кишками трудно смотреть), бесстрастно печалится, что надо нового покупать. А в другом эпизоде отказывает бедному работяге в покупке машины.

Рейгадас сыграл трудно постижимую и «непристойную» роль интеллектуала-тореро. Это не оксюморон. За таким образом долгая история мексиканцев, родившихся в результате «изнасилования» этой страны завоевателями. За ролью Хуана незажившая травма его соплеменников. «Мы как дети, – говорил он как-то в интервью, – родившиеся у изнасилованной матери. Мы не можем ненавидеть своих отцов, потому что они дали нам жизнь. Но безусловно наши отцы были негодяями… Поэтому я, в котором больше европейской, чем латиноамериканской, крови, вспоминая об этом жестоком историческом завоевании, все равно испытываю крайне неприятные чувства».

Итак. Интеллектуал, организующий измены жены, которую любит и боится потерять. Заводчик, примеряющий на себя роль тореро, который выбирает на роль любовника жены пикадора – чужака, имеющего деловые отношения на его ранчо, завоевателя-гринго. Так в «Нашем времени» продлевается эхо мексиканской истории и инициируется месть за нее. Но, серьезная тонкость, это месть, направленная на себя, «негодяя», европеизированного мексиканца, который вернулся из Европы, где работал, жить на родину.

Писатель (а не только режиссер, продюсер, а в прошлом юрист и дипломат) Рейгадас, возможно, чувствует, когда «говорят, что тореро выходит на арену ради денег, престижа, аплодисментов и славы. Это неправда. Тореро выходит на арену, чтобы сойтись один на один с быком, которого он боится и любит» (Федерико Гарсиа Лорка).

Проживание времени сконцентрировано в весомом хронометраже картины. В эпическом драйве. В ошеломляющем монтаже – иррациональном столкновении кадров, планов, эпизодов и ритмов. В ворожбе крупностей. В шуме, ярости и затишье «Нашего времени».

Дети, вымазанные грязью, играют в илистом пруду, плещутся в резиновых лодках, насыщают воздух, в котором слышится рев коров и прочей живности, гулом реплик (кто какие предметы любит, кто родители у кого и «давай девочек убьем»). Долгий эпизод, затягивающий в воронку разнокалиберных планов, снятый в скрещениях рук, ног, настроений и взглядов, сменяется панорамой отдыхающих неподалеку тинейджеров. Они рассуждают, обливаясь пивом, целуясь, удаляясь

«Наше время»

парочками, о наркотиках и кто какую музыку слушает. Из этих возрастных групп позже выйдут на первый план дети Хуана и Эстер, главных героев. А пока роевая массовка. Жизнь врасплох. Она негаданно перетекает на просторы ранчо. Здесь тусуются быки, погонщики, мулы. Мелькает лошадь с обмотанной платком мордой, и, конечно, тренируются «пикадоры». (Во время настоящей корриды выпущенный на арену бык ждет укола пикадора, который выезжает на лошади с завязанными глазами, ушами, чтобы она не рехнулась со страху.)

Рейгадас открывает громадную сцену-арену (в прямом смысле и в переносном), на которой пройдут и сцены из супружеской жизни, и эпизоды бойцовского клуба быков.

Появляются Эстер с Хуаном. Выпивают, отдыхают после рабочего дня. Кто-то собирается в Мехико. Вечереет. Эстер в сумеречном свете передает в рацию домашние распоряжения: что приготовить на ужин, какой смешать соус. Распахнутый органический мир, чуть и подспудно тревожный, перебивается «внесценическим» эпизодом старого мексиканца и его рассказом о человеке, двигавшем взглядом то ли людей, то ли предметы.

Квазидокументальный зачин «Нашего времени» структурирует в свободной импровизации камеры, рассчитанной на миллиметры глазомера, время природное и обыденное. Эстер с Филом, гринго, который на этой ферме занимается лошадьми, отправляется в Мехико. Интрига завязана и приторможена. Наступает время боя быков без тореро. Раскроив нутро мула, бык по кличке, кажется, Будда уходит из кадра. Финал «анатомического» театра. Мирный день подрывается ветром и инцидентом. Рев невидимых быков аккомпанирует шумящим деревьям, нарастающей тревоге, диалогом мужа с женой о ее любовнике.

Рассекая волну мексиканского мелодраматизма, Рейгадас взрывает инстинктивный театр природы блеском столичного концертного зала. В зале – нарядная Эстер. На сцене – виртуозный концерт для литавр с симфоническим оркестром. Исполняется сочинение Габриелы Ортис, не только местной знаменитости, которая успешно синтезирует классику, фолк и джаз. Экспрессивную музыку, влекущую культурных потребителей, но одновременно и музыку для публики с запросами.

Рейгадас режет концертный эпизод с безжалостной яростью, показывая то убойную солистку, то Эстер в зале, набирающую эсэмэску любовнику, то фойе с монитором, где транслируется концерт. Этот стык – переход в городской сумеречный пейзаж, несусветно красивый. В едва замедленной съемке плывет толпа, оглушенная сумасшедшим визгом уличного пространства. Бесхозный шум Мехико обрывается ритмичными ударами литавристки, крупным планом дирижера, Эстер в зале. Покончив с оргазмом культурного времяпрепровождения, Рейгадас возвращается к своему герою на ранчо.

Хуан-всадник говорит с женой по мобильному. Лошадь нервничает, потому что Эстер врет, что останется с сыном-студентом, проживающим в столице. Сложную, но как бы отпущенную на волю случая режиссуру Рейгадас оставляет почти незаметной. Но также доводит до бешенства, как в сцене Эстер с любовником в машине, где смазь (так снято) фигурантов, тормозов, мотора, то есть живых механизмов, закипает в агонии страсти. Ей вторят ливень, гром, растрескавшаяся земля. Пейзаж между битвами предваряет ночь в доме на ранчо. Объяснение с прибывшей Эстер. «Раньше ты за мной не шпионил». – «Раньше ты меня не обманывала». Фабульная коллизия открылась, чтобы захлопнуть реалистическую (или психологическую?) подоплеку. Теперь Рейгадас меняет вектор поэтики фильма.

Наступает время условности. Визионерских вспышек Хуана-поэта. Детский закадровый голос его маленькой дочки озвучивает текст письма папы, в котором он признается, что попросил Фила приударить за Эстер. Девочкин голос – образ дерзкой выходки израненного Хуана, тореро-поэта. Выходки, за которую он смущен, ответственен и которую от себя отстраняет. Вслед этому письму – ответ Фила про то, что не может под руководством Хуана продолжать отношения с Эстер. И – встык – серый, серый день.

На репетиционной площадке-арене коррида. Тореро в настоящем костюме, с кровавой мулетой дразнит быка. Но эта битва (так снята сцена) под небесами. Ей вторит, не рифмуясь, другая. Голос Эстер несется за камерой, пролетающей над горами, деревьями, городскими огнями. Внезапно, но в визуальном крещендо – посадочная полоса. В том самолете, крылья которого пробили экран, Хуан возвращается из Мехико и читает озвученное Эстер письмо о том, как она износилась, как решилась думать о себе.

Хуан, соглядатай и режиссер поступков своего героя, продолжает задуманное шоу. И ловит в сценах измены взгляд Эстер, не

принадлежащий теперь ему. Всё. Конец игры в театре представлений, в эпических оттяжках дистанционного монтажа. Натуральная истерика Эстер завершается битвой с Хуаном.

Интермеццо. Хуан у постели умирающего друга. Рядом его невеста. Друзья, наркотики, гитара. Хуан плачет. «Ты всегда был сентиментальный», – говорит друг. «Но я не из-за тебя», – отвечает Хуан. На стенке комнаты веселящегося больного гобелен с рококошным сюжетом. Это важная деталь. Куртуазность опасных и мечтательных связей – удел тех, чье время прямо тут, на наших глазах, fades away.

Теперь Хуан с Эстер общаются в своем доме с помощью электронных писем. Наше время имеет хоть какое-то преимущество. Потому что ведь трудно преподавательнице английской литературы и лихой амазонке сказать прямо в глаза: «Вы с Филом оскорбили меня». Постмодернизм разлит по реальности; он только в искусстве вышел из моды. А тянется длинным шлейфом в нашем времени. Без кавычек.

Пролог с бурлением детских забав асимметричен жестокому эпилогу. Жизнь врасплох – перпендикуляр визуальному образу канте хондо. Туманным утром пасутся быки, щиплют травку, бодаются. И заигравшись, не сумев унять темперамент, один бык бросает другого в обрыв.

Бой быков, осмысленный Рейгадасом неспортивно, а трагично, – модель, по которой он снял «Наше время»[6]. Рейгадас предпочел – в отличие от элегантного «Рима» и щегольства Куарона – «нерв формы». Контркультурной и архаической (я не ошиблась). Она, как известно, высекается из колебания эпической сдержанности и коротких роковых «криков». Из сочетания напряженного покоя с неистовством.

Европеец и мистик, реалист и ясновидящий, Карлос Рейгадас, подобно своему герою Хуану, интеллектуалу-тореро, заворожен желанием и невозможностью прожить ту часть «настоящего, которую мы абсолютно не способны прожить. Непрожитое же непрестанно затягивается своими истоками, но никогда не может их достичь. Ибо настоящее – не что иное, как непрожитая часть всякого прожитого; препятствует же доступу к настоящему – совокупность того, что, по какой бы то ни было причине (его болезненный характер или его невыносимая близость), мы не смогли в нем прожить. Внимание к тому непрожитому образует собой жизнь современника. А быть современником, в этом смысле, означает возвращение к настоящему, в котором мы никогда не были»[7].

Наше время еще не пришло. ◆

6. О подобной модели, применительно к театру Лорки, см.: *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. М., «Наука», 1979.

7. *Агамбен Джорджо*. Что современно? Киев, «Дух і Літера», 2012, с. 56–57.

Карлос Рейгадас:

«МОИ ФИЛЬМЫ – ОСТРОВ»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. Начну с неизбежного и банального вопроса: почему вы – впервые – сыграли в собственном фильме, да еще и главную роль, заодно пригласив на главную женскую роль свою жену Наталию Лопес?

Карлос Рейгадас. Вы совершенно правы, вопрос банален. Если я приду к вам в гости и вы накормите меня вкусной русской едой, мне незачем будет знать, сами ли вы ее приготовили, нравится ли она вам, часто ли вы ее едите. Это не имеет значения. Я снимаю себя, жену, наших детей… или вас, собаку, автомобиль… – попадая в фильм, люди и предметы преображаются: теперь это нечто другое. Персонажи, образы. На премьере была моя мать, и ее это очень взволновало: «Зачем ты снял жену в сексуальных сценах?» «Это не важно! – ответил я. – Другие актеры делают это, почему бы нам не последовать их примеру? Это просто игра!» Посмотрите на «Происхождение мира» Гюстава Курбе, где изображена гигантская вагина. Какая разница, кем была эта женщина? Наверняка существуют рациональные объяснения, но никому нет дела. Мне-то точно никакого дела. Жена? Дочь? Проститутка? Подруга? Может быть! Вагина есть вагина.

Могу ответить на ваш вопрос попросту: я не мог найти лучших исполнителей на эти роли, чем мои дети и жена. Что до меня, то не так уж просто отыскать человека, способного ездить верхом и выглядеть при этом естественно, но одновременно быть правдоподобным в роли интеллектуала или писателя. Я искал! Не нашел. Вы знаете, что в главной роли я, но большинство зрителей не будет в курсе. И им будет плевать. Они не знают, что фильмы Чаплина снимал сам Чаплин, – просто видят персонажа на экране и узнают его. Шарло есть Шарло, прочее несущественно.

Антон Долин. Вы что, правда много ездите верхом и выращиваете быков?
Карлос Рейгадас. В целом, нет. В фильме снято не мое ранчо, не мой дом. Но жить в сельской местности и работать с коровами – это то, что я делал с отроческого возраста и что мне ужасно нравится. Говоря по чести, самой приятной частью актерской игры были именно поездки верхом. Мало что может быть приятней.
Антон Долин. А что было самым сложным или неприятным?
Карлос Рейгадас. Самым неприятным была потеря физического контроля над камерой, который всегда необходим мне в работе. Да и вообще потеря контроля всегда выводит меня из себя. Будь я за камерой, смотри я в монитор, многое бы наверняка скорректировал. Может, всего на два сантиметра, но изменил бы. Чувствовал себя художником, у которого отобрали кисть. Это было худшей частью. Зато, находясь перед камерой и в кадре, я мог непосредственно влиять на ритм повествования, и это приобретение показалось мне ценнее потери контроля над камерой. Я мог управлять временем кинематографического рассказа, и это произвело на меня глубокое впечатление. В руках актера многое, я впервые почувствовал это сам.
Антон Долин. Мы ни разу не слышим в фильме стихов вашего персонажа Хуана, по профессии поэта. Он вообще хороший поэт? Или это тоже не важно?
Карлос Рейгадас. А кто решает? Наверное, он хороший поэт… Хотя многие считают его плохим… Как иначе? На каком-то этапе я вставил в фильм его стихи. Они звучали в той сцене, где его друг умирает от рака. Но потом я отказался от этой идеи, сочтя ее слишком банальной. Знаете, чьи стихи я планировал использовать? Аркадия Драгомощенко! Причем я написал и собственное стихотворение, оба прочитал, снял обе сцены и сравнил. Разумеется, стихи Драгомощенко гораздо лучше. Но я все вырезал. Не нужны мне стихи в фильме. К тому же можно сделать вывод по тому, как Хуан держится, как работает: он достойный автор.
Антон Долин. Музыка в вашем фильме задействована и, полагаю, важна для него. Старый Genesis, баллада Islands группы King Crimson. И живой концерт классической музыки – для перкуссии с оркестром! Как и почему выбирали?
Карлос Рейгадас. Никаких особенных причин. Композитор Габриела Ортис замечательная, концерт для литавр у нее прекрасный, и почему бы не включить его в фильм? Я сам слышал ее музыку вживую, потом решил использовать именно этот концерт – такой впечатляющий, витальный, экспрессивный. Вы же знаете, как мало существует концертов для литавр! И соло в женском исполнении – это тоже мне подходило. Но подходил и обожаемый мной Альфред Шнитке, который звучит за кадром! Что до британской арт-роковой музыки 1970-х, то такую музыку и должны были слушать мои персонажи. Я сам обожал Gabriel, когда там пел Питер Гэбриел, Carpet Crawlers – идеальная музыка, которую включает в машине женщина. Практически поп. С Islands

было чуть сложнее. Однажды, слушая эту песню, я почувствовал в ней ностальгию – в звуке гитары, трубы… И понял, что ее элегантность и камерность подойдут для финала. А поначалу планировал, кстати, использовать одного Шнитке.

Антон Долин. Тема «острова» – отличный образ; фильм начинается с острова, ранчо в фильме – тоже своеобразный остров.

Карлос Рейгадас. Конечно! Знаете, только плохие режиссеры дают объяснение своим образам, а я надеюсь стать хорошим. У меня есть по этому поводу свое мнение и ви́дение, но оно ничуть не важнее вашего. Однако все-таки не сдержусь и открою вам секрет: мы назвали фильм «Наше время» только недели за три до премьеры. До этого его название было «Защитить наш остров». Ведь и мои герои, которые выращивают быков для корриды, представляют собой своеобразный остров. Вдали от города, от цивилизации, от XXI века. Потом я решил, что эта формула объясняет слишком много. Но и мои фильмы – остров. А вода вокруг все время поднимается и скоро затопит его.

Антон Долин. «После мрака свет», ваша предыдущая картина, как и эта, начиналась с кадров детей на фоне природы.

Карлос Рейгадас. Для сюжета эти сцены не важны. Но ведь фильм не сводится к сюжету, не ограничивается им. Особенно если это не голливудское кино. Факты сюжета важны. Не менее важны место и атмосфера, звуки, запахи. Это и определяет наше отношение к фильму. Вы же знаете, сколь многие жалуются на то, что в «Войне и мире» так много описаний, философских размышлений, отступлений от основной интриги. Но именно в этом и состоит величие романа! Как можно этого не понимать? Это не история людей, но эпохи, чувств, времени. И история того, кто написал роман, – его чувств и мыслей. А не сказочка на ночь для детей…

Антон Долин. …что объясняет название вашей картины. Хоть вы и ненавидите что-либо объяснять.

Карлос Рейгадас. Именно!

Антон Долин. Вы говорили о «Происхождении мира». В ваших фильмах секс тоже в центре всего. Но в «Нашем времени» он показан как нечто дисгармоничное, даже разрушительное.

Карлос Рейгадас. Мы слишком привыкли кодифицировать любую информацию. Чем сложнее явление, тем чаще мы стараемся укротить его при помощи кодификации. То же самое мы делаем и с сексом. Не только в кино и прочем искусстве, но в самой жизни! То, как мы думаем и говорим о браке, моногамии и полигамии, закодировано. Смешно, что мы пытаемся загнать монстра в клетку. Ведь секс – это чудовище, тысячеголовая гидра, которую невозможно укротить. Но люди настолько лицемерны, что отказываются в этом себе признаваться. Они боятся не самого секса, но его декодификации.

Вы представить себе не можете, какое количество людей приходили ко мне и говорили: «Невероятно, но в моей жизни был точно такой же случай, как в вашем фильме». Мужчины и женщины, буржуа

Карлос Рейгадас. Фото Антона Долина

и пролетарии, мексиканцы и европейцы. Это сильно меня впечатлило! С другой стороны, ведь мы кодифицируем секс только во внешнем выражении, но не в реальном опыте. Еще одна важная банальность. Знаете, какая категория порно популярней всех остальных в США на протяжении уже нескольких лет? Fuck my wife. Адюльтер и фантазии на эту тему. Муж уехал, любовник пришел… Это возбуждает многих. Так что к чертям лицемерие!

Антон Долин. Ваши фильмы часто кажутся очень смешными. Но трудно понять, так ли это задумано. Для меня «Наше время» – что-то вроде мрачной комедии об интеллектуалах, которые ищут сексуальной свободы, но не могут ее добиться. Как вы относитесь к таким трактовкам? А просто к людям, которые смеются в зале?

Карлос Рейгадас. Плохие режиссеры оскорбляются, если зрители реагируют не так, как они запланировали. А хорошие – как я уже говорил, я хочу однажды стать именно таким, – просто следят за реакцией. Ведь реакция зрителей отражает то, кто они такие. Реагируйте как хотите! У меня есть чувство юмора, я люблю шутить и смеюсь чужим шуткам. Если вы смеетесь на протяжении всего фильма, я доволен. Если плачете, тоже доволен. Юмор – очень особенная, довольно безумная вещь. Есть всего два явления, не зависящие от религии и прочих предрассудков: это юмор и притяжение между людьми. Вот понравилась вам девушка: возможно, она из Мексики, Намибии, Японии… не важно.

Просто что-то вас связало. То же самое с юмором. Не бывает, например, мексиканского юмора: одни будут смеяться над некими шутками, другие не поймут их. Это как с поэзией, очень субъективно. Скажу одно: не люблю я иронию. Особенно британскую, тонкую. Я – за прямой юмор, даже тупой. Так устроена жизнь, она смешна.

Антон Долин. Вы все время говорите о плохих и хороших режиссерах. А мексиканцы Альфонсо Куарон, Гильермо дель Торо, Алехандро Гонсалес Иньярриту – они для вас хороши или плохи? Близки вам или нет? Интересны или нет? В последние годы, когда говорят о мексиканском кино, как правило, имеют в виду именно их.

Карлос Рейгадас. Для меня кинематограф вне национальностей. Кино – о людях, а не о народах. Кинематограф режиссеров, о которых вы говорите, мне чужд и очень далек от меня. Но мы хорошо знакомы, они многое делали для меня. У нас разные жизни и взгляды на реальность, но они чудесные люди, и я ужасно рад, когда кто-то из них получает награды. С другой стороны, не меньше я радуюсь за Артура Аристакисяна, хотя он не мексиканец. Вообще же, это здорово, что в моей стране снимают настолько разное кино. Даже более скучное, чем у меня. Да нет, я знаю, что мои фильмы не скучные. Шучу. ◆

Елена Смолина

ЗАЩИТА КОРОЛЕВЫ

«Фаворитка»
The Favourite
Авторы сценария Дебора Дэвис, Тони Макнамара
Режиссер Йоргос Лантимос
Оператор Робби Райан
Художник Фиона Кромби
В ролях: Оливия Колман, Рейчел Вайс, Эмма Делвс, Фэй Дейвней, Эмма Стоун, Пол Суэйн, Дженнифер Уайт, Денис Мак, Джеймс Смит и другие
Element Pictures, Film4, Scarlet Films, Waypoint Entertainment
Ирландия – Великобритания – США
2018

В библиотеке Бленхеймского дворца (единственного не королевского и не епископального в Англии), построенного в честь победы первого герцога Мальборо в битве при Бленхейме, есть статуя королевы Анны. Стройная миловидная женщина со скипетром и державой. В реальности королева была тучной и низкорослой, но заказавшая статую уже после смерти подруги опальная к этому времени герцогиня Мальборо Сара Черчилль все-таки не посчитала нужным привлекать к этому внимание скульптора. А вот о том, что несчастливая королева большую часть жизни любила Сару, герцогиня в своих мемуарах не умолчала. Анна и Сара дружили с тех пор, как первая еще была неуверенной принцессой, младшей дочкой герцога Йоркского. Когда в 1702-м Анна стала неуверенной королевой, властная и умная Сара Черчилль оказалась самой влиятельной женщиной в Англии.

О первой герцогине Мальборо многое написано и снято, в мире поп-истории она чуть-чуть Мария-Антуанетта – фигурантка костюмного нарратива: прическа, платье (на самом знаменитом портрете Готфрида Кнеллера – небесно-синее), золотой ключ, который она носила как символ должности: хранительница кошелька королевы и правительница ее гардеробной.

«Фаворитка»

Самая богатая женщина в Англии. Успешный политик. Сара – персонаж популярной английской истории, главного экспортного товара Соединенного Королевства. В колоде сувенирных карт невольная соседка Генриха VIII и Джека-потрошителя. «Фаворитка» Йоргоса Лантимоса этим костюмным нарративом питается. Как на котурнах, она стоит на десятках фильмов и книг, на учебниках истории, на маскарадных костюмах. «Мария-Антуанетта» и «Барри Линдон», «Опасные связи» и де Сад, советский «Стакан воды» и клип рэпера Фараона – густой культурный бульон, на котором вне зависимости от желаний авторов замешено восприятие этого фильма.

«Фаворитку» называют самым мейнстримным и самым коммерческим из фильмов Лантимоса, главного режиссера «странной греческой волны». Упрек поверхностный настолько, насколько поверхностными, давно потерявшими свое значение могут быть слова «мейнстримный» и «коммерческий». Что они вообще значат? Важнее, что «Фаворитка» – очередной англоязычный фильм Лантимоса, после «Лобстера» и «Убийства священного оленя». В центре фильма треугольник, разыгранный тремя выдающимися актрисами: Оливия Колман уже получила Кубок Вольпи в Венеции за роль королевы Анны (и совсем скоро сыграет еще одну королеву, Елизавету II, во втором сезоне «Короны»), герцогиню Мальборо сыграла Рейчел Вайс (она, как и Колман, уже снималась у Лантимоса в «Лобстере»), а новую фаворитку королевы Абигайл Хилл – звезда «Ла-Ла Ленда» Эмма Стоун. У «Фаворитки» явно большой производственный бюджет. Наконец, это первый фильм Лантимоса, в написании сценария к которому он не принимал участия. Все эти обстоятельства, видимо, должны подкреплять тезис об ужасной мейнстримности фильма, хотя очевидно, что траектория, по которой движется Лантимос, описывается совсем в других терминах.

«Фаворитка», злая и ядовитая черная комедия о придворной возне, – самый нежный и романтический фильм режиссера, компонентами стиля которого всегда была холодность и элегантная мизантропия. От фильма к фильму Лантимос, оказывается, занимался поисками любви. Перестал скрывать это в «Лобстере», в сердце которого отвращение перед формальными, удобными отношениями для галочки; нашел ее в «Фаворитке».

Отношения герцогини Мальборо и страдающей от болей в ногах и одиночества королевы Анны с первых кадров фильма выглядят токсичными, построенными на буллинге: увидев, как королева накрасилась на встречу с министрами, герцогиня, не выбирая выражений, отправляет ее умываться (с другой стороны, накрасилась Анна действительно не очень, а больше никто ей об этом не сказал бы). Министры интригуют и развлекаются утиными гонками и забрасыванием толстяков апельсинами. В подбрюшье дворца – там, где беспрерывно что-то скребут, начищают и готовят, – все еще жестче. Когда Абигайл Хилл, обедневшая кузина герцогини, прибывает во дворец и устраивается на черные работы, новая коллега первым делом выжигает ей руки какой-то гадостью. Удушающий эффект достигается и изобразительно: «Фаворитка» снята лучшим сегодня британским оператором Робби Райаном с использованием сверхширокоугольных объективов, таким образом, придворный, замкнутый сам на себе мир, деформируется, скручивается, словно мы видим его через дверной глазок.

Дистанция (увеличительное стекло между зрителем и превращенным в объект наблюдения героем – определенно барьер) и остранение всегда были любимыми приемами Лантимоса. В его сюрреальных фильмах актеры по-особенному произносят текст, не перебивая друг друга, почти не интонируя фразы (тут «Фаворитка» – исключение), а камера экономит движения. Из часто статичных, устойчивых кадров постоянный (с дебютного для режиссера «Моего лучшего друга») монтажер Лантимоса Йоргос Мавропсаридис составляет ритмически безупречные, холодные конструкции. Взять хотя бы финальный кадр принесшего Лантимосу мировую славу «Клыка» – сколько секунд нужно было держать камеру на неподвижном, закрытом багажнике «Мерседеса» (мы знали, что там героиня, сбежавшая из заточения), прежде чем уйти в затемнение? В ответе на этот вопрос заключен ключ к режиссуре Лантимоса – секрет, которым он не поделится.

Мир, тщательно выстроенный Лантимосом за эти отмеченные фильмами годы, решил съехать с катушек именно на «Фаворитке». Вместо жестокого античного рока, которому покорялись герои «Убийства священного оленя», тут воля трех вполне смертных женщин. Вместо подавленных эмоций – нервные срывы, топанье ногами и пьяные объятия. Вместо цельной, последовательно воссозданной художниками и исторически достоверной среды – она же, но с вкраплениями хулиганства. Абигайл в одной из сцен употребляет современное выражение «карьерное самоубийство». В другой гости на королевском балу

танцуют вроде бы менуэт, а получается танец, который легко можно представить в клипе Леди Гаги. Не так, как вплетала современность в ткань своего фильма о Марии-Антуанетте София Коппола (брошенные среди остроносых туфель с бантами «конверсы», рок-хиты за кадром), а по-своему, страннее, Лантимос создает убедительную историческую картину, а затем сбивает с толку в деталях.

Но главное и самое важное допущение, которое позволил себе в «Фаворитке» Лантимос, – он фактически изгнал из фильма мужчин. Муж королевы Анны принц Георг во время событий, описываемых в картине, был жив – Лантимос это исправил. Герцога Мальборо режиссер, правда, не тронул – все-таки он и так большую часть правления королевы воевал где-то за испанское наследство. Но вот о том, что брак герцога был вовсе не декоративным (свидетельством чему записи вроде «сегодня его светлость вернулся с войны и порадовал меня дважды, не снимая сапог»), умолчал. Капитан Мэшем, будущий муж Абигайл и предмет раздора всех троих персонажей в советском телефильме «Стакан воды» (герцогиня Мальборо, окруженная учеными воронами, – одна из главных экранных ролей Аллы Демидовой), у Лантимоса сведен до роли секс-игрушки. В принципе, на его месте мог бы оказаться симпатичный говорящий вибратор.

«Стакан воды» (1979) Юлия Карасика по пьесе Эжена Скриба казался в свое время феминистским произведением: три яркие, умные героини в центре сюжета – уже немало. А то, что грызутся эти яркие героини из-за набитого идиота капитана Мэшема и в финале всех троих ставит на место ироничный лорд Болингброк в исполнении Кирилла Лаврова, неизбалованный феминизмом советский зритель и не замечал. Героини Лантимоса, все прочнее увязающие в абьюзивном любовном и политическом треугольнике, тем не менее обладают свободой в нем увязнуть. Они желают и ненавидят одна другую не от несчастливой женской судьбы и не для того, чтобы привлечь чье-то внимание. Просто именно этих трех женщин объединяют наиболее интенсивные, глубокие и сложные отношения из тех, что представлены в фильме. Лесбийская линия – с неопределенной долей вероятности историческая. Существуют свидетельства бисексуальности королевы, главное из которых – откровенные письма Анны к герцогине Мальборо (они с юности называли друг друга псевдонимами «миссис Морли» и «миссис Фриман», чтобы быть равными по статусу). Есть свидетельства привязанности королевы еще к одной даме. Есть памфлеты, написанные литературным киллером с легкой руки ревнующей к Абигайл Хилл герцогини Мальборо, в которых говорится, что «королева предпочитает свою Абигайл в ванной». Впрочем, ряд историков XX века склонялись к тому, что опальная герцогиня возвела на Анну напраслину и предполагаемая королевская бисексуальность не более чем карта в политической игре. После разрыва герцогиня угрожала опубликовать переписку с королевой, но, получив щедрое вознаграждение, сделала это только после смерти Анны.

«Фаворитка»

Лантимос же и вовсе обошелся с письмами иначе. Позволив Анне и Саре дойти до дна, знакомого только кому-то, кто пережил уродливое расставание, он включает в фильм сцену, в которой шантажистка сама избавляется от залога шантажа – благородный, романтический шаг, за которым не может стоять ничего, кроме нежности и благодарности за проведенные вместе полжизни. Запутав своих героинь в клубке манипуляций, вроде бы убедив зрителя в том, что в основе их связи расчет и нарциссизм, известный своей мизантропией Лантимос неожиданно переворачивает собственный фильм вверх тормашками и делает его историей любви. Созависимой, болезненной, но любви. В «Клыке» живущие взаперти сестры считали абсолютно нормальным обмен услугами: «Если я тебе полижу, ты мне что-нибудь подаришь?» В «Фаворитке» ровно этот же обмен усложнен чувством, на долгие годы сцепившим двух очень разных женщин. Королева Анна на протяжении своего брака с принцем Георгом была почти постоянно беременна, но потеряла семнадцать детей – в основном при родах. Лантимос подарил своей королеве Анне в память о каждом погибшем ребенке по кролику. Этот образ – центральный в фильме – оказывается, как и сама «Фаворитка», подлиннее и чище, чем можно было ожидать. Просто семнадцать милых, пушистых кроликов и никаких, почти никаких, фокусов. ◆

Вероника Хлебникова

ИДИЛЛИЯ DENTATA

«Братья Систерс»
The Sisters Brothers
По роману Патрика Девитта
Авторы сценария Жак Одиар, Томас Бидеген
Режиссер Жак Одиар
Оператор Бенуа Дебби
Художник Мишель Бартелеми
Композитор Александр Депла
В ролях: Джон Си Райли, Хоакин Феникс, Джейк Джилленхол, Риз Ахмед, Ребекка Рут, Эллисон Толман, Рутгер Хауэр, Кэрол Кейн, Патрис Коссоно и другие
Annapurna Pictures, Apache Films, Meñakoz Films, Michael De Luca Productions, Mobra Films, Page 114, Why Not Productions
Франция – Испания – Румыния – США
2018

«Леночка, будем мещанами!»
Тимур Кибиров

Орегон, 1851 год, время, когда зубная щетка плясала в мужских руках реже, чем шестизарядный кольт, и, в отличие от кольта, требовала знакомства с инструкцией по применению. Зловещий Командор – кратчайшее камео Рутгера Хауэра – шлет подручных по следу алхимика Уорма, владеющего тайной золотого ключика. Впереди шпион-интеллигент Джон Моррис (Джейк Джилленхол), за ним – головорезы братья Систерс. Головорезы не обязательно душегубы. Братья по имени Сёстры свое дело знают, но без упоения: работа есть работа. Пожилые, по меркам Дикого Запада, то есть очень опасные братья в блюзовом ритме, иногда подгоняемом совершенной музыкой Александра Депла, продвигаются в сторону Калифорнии, следуя донесениям Морриса и препираясь, будто две неразлучные грузные старые девы на чертовой кухне.

Постепенно их лирический щебет девальвирует и без того робкие мужеские признаки вестерна. Это очень смешно, но Одиар и его оператор Бенуа Дебби, снимавший «Необратимость» Гаспара Ноэ, здесь не ради веселой комедии, не ради постмодернистской иронии

или двусмысленных шуток броманса и гендера на позитиве. Режиссер, остроумно заставивший урку ходить в офис, а тамильского «тигра» чинить лифт, вкручивать лампочки и быть старшим по подъезду, то есть затеплить свет там, где его отродясь не водилось, последовательно выступает могильщиком романтизма, закатывая его в горшок для герани,

«Братья Систерс»

тазик из-под варенья, комод семислонья и бесконечно нейтральные средние планы главных героев.

У Жака Одиара седло вестерна вдруг трансформируется в старомодное кресло под клеткой с канарейкой и фикусом в окне. На родине такую метанойю жанра мог бы инициировать разве что Вуди Аллен. Но, на наше счастье, ей сопутствует не стариковское велеречивое брюзжание, а сухопарая элегантность Одиара, сообщающая комизму нелепых ситуаций пробирающий сквозняк. Когда братья въедут в Сан-Франциско, они среди чудес света увидят и лед, это чудо сверкнет у Одиара где-то четвертым планом, не в его манере мелочиться.

Первое явление Эли и Чарли Систерс обставлено максимально бескровно и броско: братская пальба в непроглядной тьме дозволяет судить о жесткости расправы лишь по огнестрельному стробоскопу. Буйный, проспиртованный Чарли валится с лошади по причине тяжкого похмелья. Подумывающий открыть лавку Эли норовит отравиться пауком или схватить инфаркт по причине деликатного сердца. Чарли и Эли выходят из салуна, Чарли и Эли сидят у костра, разряжают стволы в подручных кретинов мамаши Мэйфилд – енотов Мэйфилд, и за этой конвенциональной видимостью жанра, исторической подлинности и брутальности свершается революционное в таком контексте признание интимных мелочей мерой всех вещей. «Так далеко мы еще не заходили», – скажет Чарли, подразумевая океан. «Между нами не заходили, ты имеешь в виду?» – понадеется целиком погруженный в родственные узы Эли. Вестерн едва ли не впервые заявляется на берег океана, попадает на перекресток, за которым виднеется следующий,

а не соломенная равнина, входит в фешенебельный ресторан, где высокомерные официанты не опасаются быть застреленными. Вестерн впервые сталкивается с вопросом, а не открыть ли факторию, галантерейную лавку, вместо того чтобы стрелять в людей. «Нонсенс!» – отвечает он голосом Чарли Систерса.

Полные упреков и нежности, воркования, трогательной заботы и зуботычин сцены семейной жизни Эли и Чарли совершенно подминают под себя вовсе не лишенную бодрости фабулу. Вместе с подспудными переживаниями братьев – Чарли прибил отца, поднявшего руку на мать, Эли не может себе простить, что это выпало на долю беззащитного младшего брата, – вестерн и сам получает травму, как бы неуместно ни звучал этот термин в заданных обстоятельствах и особенно временах, но травму, как ни странно, животворящую. Вдохновенный, магический дуэт Джона Си Райли в роли Эли и Хоакина Феникса в роли Чарли разгоняет этот лирический мамблкор, эту грубую идиллию до интенсивности платоновских диалогов, до идеала.

Там, где братья Коэн в «Балладе Бастера Скраггса», другом венецианском лауреате, с висельным юмором разворачивают коней к большим универсальным категориям и дальше в метафизику, «Братья Систерс» уходят бесславной и неприметной тропой от мировых просторов к интимности человеческого существования, в которой Одиару видится естественный и спасительный смысл нашего житья-бытья. Мировоззренческий вопрос, с какой стороны кровати спать, до сих пор не имел смысла в вестерне, но вот Эли Систерс, умытый солнечным светом, впервые в жизни подносит ко рту зубную щетку, осторожно проводит щетиной по деснам, блаженно принюхивается к своему дыханию, и нет ни анаэробных микробов, ни Дикого Запада с его гнилозубой романтикой.

Что касается родословной, фильм Одиара, пожалуй, ближе всего к переселенческому вестерну, поскольку братьям предстоит великое и непростое переселение в новую, мещанскую парадигму мирных будней, свежих полотенец, кроватей с медными шишечками, ходиками на стене и с мамкиным подолом, за которыми Эли и Чарли Систерс, наконец, отчетливо разглядят стезю добродетели. Включенная Одиаром в фильм парабола о прогрессе и модернизации ведет в детство. Вечных детей Эли и Чарли, убившего отца и заменившего его равноценной фигурой Командора, чье место он намерен когда-нибудь занять, вытряхивает из дряхлого отцовского мира убийства, насилия, нечистоплотности, традиционно понимаемой как бесчувственное скотство «мужественности» в мир модерности, и это матриархатный мир, буквально – материнский кров.

Выстраданное братьями мещанское, в лучшем смысле этого слова, счастье было описано в русской литературе задолго до – Тимуром Кибировым как средство не поддаваться «клекоту злому», как осознание важности «метафизики влажной уборки», то есть служит тем же гигиеническим целям, что и зубная щетка, породнившая, кстати, Эли

Систерса и Джона Морриса: «*…Здесь, где каждая вшивая шавка хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры, мчимся на выстрел!» И, Господи, вот уже мчатся на выстрел, сами стреляют и режут… А мы будем квасить капусту, будем варенье варить из крыжовника в тазике медном, вкусную пенку снимая, назойливых ос отгоняя, пот утирая блаженный…*»

Классический вестерн пьянил «добрым старым временем» легенд, когда небо еще не раскололось, деревья были большими, а человек – свободным. У героев Одиара нет иллюзий относительно времени, которое им досталось, они внимают рассказам Уорма о новом «добром времени» утопической коммуны, истинно демократического общества без алчности, фаланстера социалиста Фурье, которое, как мы знаем, до сих пор не настало и не только для Далласа, куда устремлена особенно юмористическая в этом географическом пункте мечта Уорма. Те, кто алчет республики добра и света в Далласе, попросту не выживают. Ровно через десять лет после этих просветительских иллюминатских бесед и вовсе случится Гражданская война.

Слишком обаятельный, чтобы его застрелить, Херманн Кермит Уорм, изобретатель философского камня – способа добывать золото без кирки, силой чудодейственной химической смеси, получил у Одиара смуглую кожу метиса и дар менять людей, как в химической реакции. «Все мы изменимся, у нас просто нет выбора», – говорит он Эли, озабоченному душевным состоянием Чарли. И это лишь одно из многих отступлений режиссера от текста романа Патрика де Витта.

Моррис и Уорм образуют свой собственный братский орден. Ученый и литератор, спевшиеся на почве просвещения и тонких настроек, осуществляют примерно ту же модель отношений, что и в «Дипане» Одиара, где трое незнакомцев, не знавших семьи, вынуждены фиктивно объединиться, чтобы в конце концов сродниться, и подделка перестает быть таковой. Образование связей – лучший из коньков режиссера и драматурга Одиара, а камера Бенуа Деби выявляет способные к ним, валентные и тем драгоценные крупицы в человеческой породе, подобно тому как секретная смесь Уорма высвечивает на дне запруды золотую руду.

Одиар в его восьмом и первом англоязычном фильме сделал, скорее всего, совсем не то, что могла бы произвести на свет французская «новая волна», окажись Шаброль или Трюффо в Голливуде, но, по крайней мере, остался бы доволен Луи Деллюк, пионер французского киноавангарда, в экстазе признавший вестерны «истоками киноискусства, которые воспевают сильных и отважных людей, скачущих на удивительно красивых лошадях по каким-то необыкновенным местам». За исключением людей, ничего не изменилось, все по-прежнему «красиво» и «необыкновенно». С другой стороны, слова Уорма о неизбежности перемен буквально повторяют за одним из героев Сэма Пекинпа (чьих «Соломенных псов» Одиар намеревается переснять): «Так, как раньше, уже не будет». ◆

Борис Локшин

ЧАСОВЩИКИ

«Баллада о Бастере Скраггсе»
The Ballad of Buster Scruggs
Авторы сценария, режиссеры
Итан Коэн, Джоэл Коэн
Оператор Брюно Дельбоннель
Художник Джесс Гончор
Композитор Картер Беруэлл
В ролях: Том Уэйтс, Дэвид Крамхолц, Джеймс Франко, Лиам Нисон, Клэнси Браун, Зои Казан, Брендан Глисон, Стивен Рут, Ралф Айнесон, Гарри Меллинг, Тим Блейк Нельсон и другие
Annapurna Pictures, Annapurna Television, Mike Zoss Productions
США
2018

Бьют вразброд часы стенные.
Часовщик, прищурив глаз,
Крутит винтики стальные,
Чинит часики для нас.
Напоследок, щелкнув дверцей,
Он пружину заведет,
Чтоб опять стучало сердце
Дни и ночи напролет.
С. Маршак

«В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И увидел Бог свет, что он хорош…»

А собственно, почему хорош? А что, мог бы быть плох? Ведь ни черта еще до этого не было. С чем он сравнивал? С тьмой над бездною? Шесть раз по окончании каждого дня творения Бог говорил «хорошо», и что он имел в виду – до сих пор остается неизвестным. И практически с первых же дней творения у многих и многих на этом свете возникала масса поводов для несогласия с подобной оценкой.

Журналисты часто спрашивают у Итана и Джоэла Коэнов, как у них получается работать вместе. Обычно они отвечают примерно так: садимся вместе перед компьютером, придумываем сцену и стараемся, чтобы получилось «cool»… Что означает для них «cool», они не объясняют. Вероятно, тоже, что для Бога означало «хорошо».

Такой сугубо идиосинкратический критерий у многих вызывает недоумение. Двадцать лет назад кинообозреватель «Нью-Йоркера» Дафна Меркин в связи с выходом «Большого Лебовски» писала на страницах этого журнала буквально следующее: «Что собственно такого с этими братьями Коэн? Может, у них мысли, как в стихотворении Водсворта, текут слишком глубоко, чтобы выразить их словами? А может, они разговаривают на тайном языке братьев, в котором смысл слов понятен им одним? И почему иногда им удается снять фильм с человеческими персонажами, которым хочется сочувствовать, вроде «Фарго» иди даже «Перекрестка Миллера», но гораздо чаще они скатываются в подростковую ржачку типа «Воспитывая Аризону» или в великолепно сделанные, но стерильные упражнения типа «Бартона Финка»? Загадка…»

Между тем спустя двадцать лет после выхода «Большого Лебовски» его культовый статус не могут отрицать даже те, у кого, подобно Дафни Меркин или автора статьи, которую вы сейчас читаете, реакция на этот фильм ограничивается недоуменным пожатием плечами.

Вообще-то, Коэны и в самом деле самые загадочные режиссеры современности. Помимо них, пожалуй, только Тарантино и Линч сумели, делая чисто режиссерское, авторское кино, пробиться к массовому зрителю. Но элитарность Тарантино осталась в прошлом веке, там же, где и массовая популярность Линча, в то время как Коэны продолжают снимать фильмы, которые поражают самых взыскательных критиков и одновременно нравятся публике.

Загадочность Коэнов ведет начало в самом их происхождении. Как известно, они родились и выросли в окрестностях Миннеаполиса, то есть в месте, в котором никто никогда не был. По крайней мере, никто из моих знакомых там точно не был, потому что делать там человеку абсолютно нечего. В окрестностях Миннеаполиса ничего нет, только тьма над бездною. Между тем там живут люди. Много людей. Оказывается, что в 1960-х годах там жила довольно-таки многочисленная и процветающая еврейская община, которую братья с таким несентиментальным отвращением изобразили в «Серьезном человеке». Что там делали все эти евреи и как они туда попали? Загадка…

Не исключено, что отстраненность, излишняя стерильность коэновских фильмов, которая часто действительно в них раздражает, както связана с типичным пейзажем их ранней юности, с этой абсолютно плоской поверхностью, застроенной приземистыми одноэтажными домиками, окруженными аккуратно подстриженными газонами, где глазу не за что зацепиться.

В своем искусстве Коэны – типичные гики. Гиками (geek) в американских школах презрительно называют странных, непопулярных

в юношеской среде подростков, у которых головы заняты не социальной жизнью и существами противоположного пола, как у всех остальных, а какими-то сложными неинтересными вещами вроде математики или программирования. В 60–70-х годах прошлого века такие гики проводили свое время за сборкой странных малоприменимых в жизни приборов из готовых частей. Так гики Возняк и Джобс собрали в своем гараже первый персональный компьютер «Эпл».

Именно так Коэны собирают из готовых частей свои фильмы. Грубо говоря, их метод заключается в следующем: они берут традиционное жанровое кино, вестерн, триллер, авантюрную комедию, разбирают ее на части и из полученных деталей собирают некий новый объект который, сохраняя все формальные признаки жанра прародителя, тем не менее оказывается чем-то абсолютно ни на что не похожим, уникально коэновским.

Можно сравнить такой объект с часами. В мире существуют миллионы и миллионы часов. Все они состоят из колесиков и винтиков, все они сделаны по определенному штампу и все они показывают время. Ничего принципиально нового в их конструкции придумать нельзя. Да и не нужно. Подавляющее большинство из них – это часы, штампованные на фабриках. Но бывают и очень драгоценные часы, собранные часовщиками вручную.

Коэны – такие часовщики. Но собирают они не наручные часы. Их часы из тех, которые монтировали на башнях средневековых городских площадей. В определенное время раздается музыка, открываются дверки и из часов выезжают кукольные персонажи, исполняющие различные незамысловатые пируэты. Это странное действие до сих пор воспринимается как некое чудо, и поэтому такие часы много раз имитировались при постройке современных зданий. Но достичь такого совершенства, каким являются, например, часы на Пражской ратуше, никому не удавалось. Так, популярный телевизионный сериал «Фарго» является всего лишь слабой имитацией коэновского фильма.

Какой бы фильм Коэны ни снимали, главная задача перед ними всегда стояла одна: собрать уникальный работающий механизм. Главное, чтобы колесики сцеплялись правильным образом и чтобы все работало, как в заводной игрушке, каковой часы и являются. А поскольку Коэны делают часы, то главная тема практически всех их фильмов одна и та же. Это тема всех греческих трагедий: неотвратимость судьбы, невозможность ее изменить. Их герои, как куклы из башенных часов. Они либо покорно двигаются в том направлении, которое задается сложным часовым механизмом, либо отчаянно пытаются соскочить. Но любая такая попытка оканчивается одинаково: зубчатые колеса часового механизма разрывают их на куски, как в страшной предсмертной повести Акутагавы.

Новый фильм Коэнов «Баллада о Бастере Скраггсе» – это киноальманах, состоящий из киноновелл-вестернов, сюжетно никак не связанных между собой. Такая структура, возможно, заставит многих

«Баллада о Бастере Скраггсе»

посмотреть на этот фильм как на изящную безделицу. Как если бы братья устроили себе перерыв в серьезной работе, поскребли по сусекам и наскребли на скорую руку на новое полнометражное кино. Между тем мне представляется, что «Баллада…», возможно, самый амбициозный на сегодняшний день фильм Коэнов. И уж точно, это самый личный их фильм.

Картина разворачивается перед зрителями, как детская книга. Большая, старая потрепанная книга, похожая на томик Майна Рида из моей детской библиотеки, это первое, что появляется на экране. Невидимая рука переворачивает страницу из папиросной бумаги, открывая первую картинку: всадник в ковбойской шляпе с гитарой в руках посреди причудливых скал Долины Монументов, перелистывает и эту страницу, и мы, только успев прочесть несколько первых предложений, набранных жирными сочными буквами, сразу попадаем внутрь истории. И так будет в начале каждой новеллы: невидимая рука отодвигает шуршащую папиросную бумагу, открывает яркую картинку, потом текст.

С одной стороны, это, конечно, воспоминание о детстве с его потрепанным Майном Ридом или кто там был у американских детей, а с другой – это напоминание о том, что сначала было Слово и что Творение разворачивается перед нами как огромная книга.

В «Балладе…» шесть историй, как шесть дней в Творении. Действующим лицом центральной истории, четвертой по счету, является сам Бог, который принимает вид линчевской совы, в очередной раз доказывая, что совы совсем не те, чем они кажутся. Другим героем этой истории является Том Уэйтс, который и сам, в некотором роде, бог. Ну если не для всех, то для многих. Я считаю именно ее наиболее важной, потому что в этой десятиминутной новелле Коэны, кажется, впервые во всем своем творчестве вместо того, чтобы рассказать

о неотвратимости судьбы, вдруг показали историю о грехопадении и искуплении.

Том Уэйтс играет старого золотодобытчика, который попадает в каньон, по виду мало отличимый от райского сада. На самом деле я еще не видел в кино ничего столь похожего на райский сад, как этот снятый Коэнами каньон. Золотодобытчик моет песок на берегу мелкой извилистой речушки, текущей через каньон, но каждый раз на его сите остается всего по нескольку золотых крупинок. Иногда три, иногда пять, иногда семь…

В какой-то момент он залезает на высокое дерево в поисках птичьих яиц себе на завтрак. Он находит гнездо с четырьмя свежеснесенными яйцами и довольно прячет их в свой мешок. Но в этот момент он замечает, что сверху за ним наблюдает гигантская сова, хозяйка гнезда. Золотоискатель жалеет сову и со вздохом кладет три из четырех яиц обратно в гнездо. Но одно все-таки забирает.

Вскоре он находит золотую жилу. И в момент своего величайшего ликования получает, разумеется, пулю в спину – наказание за украденное яйцо. Но затем происходит чудесное избавление – награда за три яйца, которые он вернул. В конечном итоге они перевесили совершенный им грех. Золотодобытчик возвращается из Рая нагруженный золотом. За ним сверху наблюдает сидящая на ветке огромная сова. А в память зрителя не может не впечататься, как блестят золотые крупинки на грязной старательской сетке.

«Баллада…», наверное, первый фильм Коэнов, в котором они позволяют себе такое очень человеческое чувство, как грусть. Местами эта грусть переходит даже в сентиментальность, чего от них уже никак невозможно было бы ожидать. Историю артиста-декламатора без рук и без ног, которого хозяин возит как диковинку по городкам Дикого Запада, а потом обменивает на более практичную и прибыльную ученую курицу, невозможно смотреть без слез. А история несчастной девушки, которая находит свое девичье счастье и сразу пускает себе пулю в лоб из-за трагической ошибки, потому что неудачник – он неудачник всегда и во всем, – это просто одна из самых грустных историй в мировом кино.

А в последней новелле Коэны вдруг прямо заговорили о смерти. Это тоже довольно странно для режиссеров, у которых в фильмах сотни смертей и ни одна из них не Смерть. Потому что до сих пор все смерти, происходящие у них, были как бы не по-настоящему. Они были просто частью балета, прекращением движения фигурок из городских часов. И вдруг они впервые снимают киноновеллу о Смерти как о страшной тайне, с которой неизбежно сталкивается каждый из нас. Казалось бы, таких аллегорических сюжетов было уже миллион – пассажиры кареты, которая не может остановиться, двери, ведущие в никуда, – в специфическом коэновском исполнении этот сюжет оживает и становится по-настоящему жутким. Тем более что заканчивается все тем, что

книга, которая есть одновременно и сам фильм, и Книга Творения, закрывается навсегда.

Художники, если они не совсем бездарные, относятся к трем категориям. Бывают способные – это те, кто способен хорошо и умело выполнить свою работу. Бывают талантливые. Это те, которые могут придумать и воплотить что-то уникальное, что-то такое, чего до них не было. А бывают гении. Это те, которые делают то, что невозможно сделать.

Коэны не гении. Они часовщики. Но они невероятно талантливые часовщики. «Баллада…» – одно из самых веских тому подтверждений. Это абсолютно уникальная вещь, абсолютная квинтэссенция коэновского стиля. В нем все работает так, что местами просто дух захватывает.

Какие-то вещи они могут делать удивительно хорошо. Хотя на тему того, что такое хорошо, нет общего согласия. Когда-то Бергман придумал гениальный образ – часы без стрелок. Но Бергман был гений. А Коэны не гении. Они создают идеально работающие приборы. Колесики прикручиваются винтиками. Пружинка распрямляется. Колесики подходят друг к другу. Прибор показывает время. Больше ни черта он не показывает. Но, с другой стороны, нет ведь ничего важнее. ◆

Евгений Гусятинский

СВОЯ ЗЕМЛЯ

«Соловей»
The Nightingale
Автор сценария, режиссер Дженнифер Кент
Оператор Радослав Ладчук
Художник Алекс Холмс
Композитор Джед Курзель
В ролях: Сэм Клафлин, Дэймон Херриман, Эшлинг Франчози, Ивен Лесли, Чарли Шотуэлл, Сэм Смит, Майкл Шисби, Мэтью Сандерленд, Гарри Гринвуд, Байкали Ганамбарр и другие
Bron Studios, Causeway Films, Creative Wealth Media Finance, FilmNation Entertainment, Made Up Stories
Австралия – Канада – США
2018

Единственный в венецианской программе фильм, снятый женщиной, «Соловей» Дженнифер Кент вряд ли мог остаться без призов, но получил их все же не только и не столько потому, что появился в эпоху #MeToo и движения 50x50 by 2020, ставящего задачу достигнуть к тому году равенства полов в кинопроизводстве и в фестивальных программах[1].

В «Соловье» и вправду не в бровь, а в глаз сошлись две главные линии современности – гендерная и расовая. Женский бунт против мужского насилия (взгляда) и бунт Другого против чужого господства.

Действие происходит в начале XIX века на Тасмании, известной тогда как земля Ван Димена и служившей жестоким местом ссылки, куда британцы отправляли преступников и просто всех, кого не считали за людей.

Юная Клэр (замечательная Эшлинг Франчози), ирландка из низов и сирота, была отправлена на остров за мелкие проступки и оказалась там в рабстве у лейтенанта Хокинса. Тиран и психопат, он систематически над ней издевается и насилует ее, а в более благодушные моменты просит петь, благо Клэр обладает красивым «соловьиным» голосом. Все это она

1. «Соловей», кстати, получил финансирование в Австралии в рамках национальной программы по поддержке женщин в киноиндустрии.

сносит молча, ни о чем не рассказывая мужу – тоже заключенному, так как знает, что будет еще хуже.

Клэр просто надеется дотерпеть: ее длительный срок уже истек и скоро вместе с супругом и их только что родившимся первенцем они смогут вернуться на родину. Но случается другое: одним вечером в очередном пьяном угаре Хокинс и его солдаты опять насилуют Клэр, на ее глазах случайно убивают ее мужа, а затем – уже осознанно – и ребенка.

Так начинается классическая история (женской) мести. В поисках Хокинса и его подельников, сразу после преступления отправленных на другой конец острова, потерявшей все Клэр помогает абориген Билли – абсолютно бесправный человек на своей земле. В глазах колонизаторов они оба – человеческие отбросы, и Кент не раз подчеркивает, что в те времена британцы относились к соседним ирландцам не намного лучше, чем к коренным жителям Тасмании. «Нет! Я – Ирландия!» – яростно парирует Клэр на выпад Билли о том, что его землю захватили ее соотечественники-англичане.

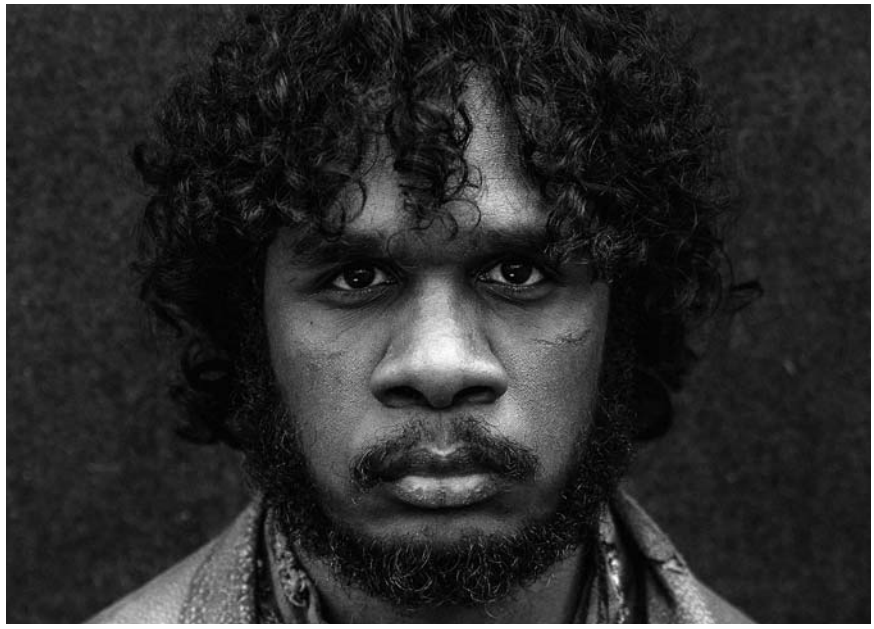
Антиколониальный пафос фильма лишь выигрывает от такого различия, а также в целом от того факта, что геноцид аборигенов Австралии еще не столь отработанный в кинематографе сюжет по сравнению, скажем, с истреблением индейцев и порабощением черных в Америке. «Соловей» наравне с прошлогодней «Милой страной»[1] Уорика Торнтона – лишь первые ласточки этого направления, которое, безусловно, будет набирать обороты.

«Женский взгляд» вкупе с постколониальной повесткой мог бы привести всего лишь к очередному манифесту новой политкорректности. Но Дженнифер Кент умело выводит ее из строя благодаря приемам, традиционно закрепленным именно за «мужским кино» – в диапазоне от Де Пальмы до Тарантино и Макдоны, в котором женская вендентта (она же фемида) давно стала самостоятельным поджанром.

«Соловей» буквально переполнен сценами насилия, концептуально избыточными, точно балансирующими на грани натурализма и условности и действующими как сильный аттракцион и раздражитель эмоций.

В то же время безумие и чрезмерная жестокость Хокинса, трезво и со вкусом сыгранного Сэмом Клафлином, сродни иррациональному помешательству любого человека, отправленного в сердце чужой тьмы. По сути, он такой же ссыльный и потерявшийся на этой неизвестной ему земле, как и Клэр. Конечно, в отличие от нее, он обладает абсолютной властью и правом на безграничное насилие, но и они в итоге оказываются бессильными перед природой другого. В тасманских джунглях – экологических декорациях для истории о насилии над человеком – он точно так же обречен на смерть, как и Клэр. И чтобы выжить, тоже нуждается в помощи коренного населения в лице Билли. Посыл «Соловья», в котором звучат английский,

1. Название Sweet Country в России переводят и как «Сладостный край». Подробно о фильме см.: *Сукманов И.* Вестерн по крови. – «ИК», 2017, № 7/8. – *Прим. ред.*



«Соловей»

ирландский и язык аборигенов, точнее, его прямое высказывание, именно в этом – колонизация есть чудовищная, невозможная утопия, убийственная прежде всего для самого колонизатора.

Вообще, далеко не часто сегодня увидишь политкорректный по духу (при этом не конъюнктурный) фильм, в завязке которого крупно даны групповое изнасилование и двойное убийство (включая гибель младенца). Так Кент мгновенно доводит образ абсолютного зла и зрительское чувство несправедливости до высокой температуры, но потом оставляет их кипеть на «медленном огне», который, в свою очередь, уже равномерно освещает разные оттенки этого мрака. Такой драматургический ход насыщает пространство фильма хоть и одной, но очень зримой краской, отличающейся вдобавок неоднородной текстурой. Так, перепады жестокости сменяются в картине моментами лирики, юмора и магии, отсылающей к ритуалам и мифам Тасмании.

В нынешней венецианской программе главенствовали вестерны. Еще недавно попытки реанимировать этот считавшийся мертвым жанр были обречены на провал – будто бы сама реальность оказывалась сложнее, запутаннее его четкой и нерушимой системы координат, в которой добро есть добро, а зло есть зло. Теперь, похоже, жанр догнал и даже обогнал время, в котором мир и человек вновь загнаны в тиски жесточайшей идеологической поляризации и дуализации. Или даже дуэлизации, раз уж речь о вестерне. Поэтому наглядность, жестокость и даже некоторое морализаторство «Соловья» – неоклассического вестерна о колонизаторах и аборигенах – не выглядят неуместными.

«Соловей»

Более того, на первом показе в Венеции произошел удивительный случай. Когда почти в финале долгого фильма бесправный и лишившийся всего Билли наконец-то убил копьем изверга и оруженосца Хокинса, которому будто сам бог или дьявол начертал выходить сухим из любой воды – из каждого устроенного им кровопролития, зал взорвался одобрительными, перемешанными с ликованием аплодисментами. Которые пускай и не так громко, но повторились через несколько секунд, когда кто-то пристрелил самого Билли. Был ли это простой рефлекс получающей удовольствие публики, уже не разбирающей, чему и кому она аплодирует? Как бы там ни было, Дженнифер Кент явно нажала и даже в каком-то смысле чересчур нажала на педаль, которая в силу своей очевидности – вот где настоящая ловушка политкорректности – перестала восприниматься как очевидная. ◆

Дженнифер Кент:

«ЖЕНЩИНА СПОСОБНА НА НАСИЛИЕ НЕ МЕНЬШЕ, ЧЕМ МУЖЧИНА»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. «Соловей» поражает комбинацией противоречивых качеств – например, шокирует реалистичностью некоторых сцен, а потом перемежает их снами главной героини и сюрреалистическими эпизодами. На один из таких похож и финал.

Дженнифер Кент. Я стремилась прежде всего показывать красоту. Не забывать о ней. Тьма и красота способны сосуществовать. Одного нет без другого. Мне было важно показать поэтичность окружающей среды; полагаю, это поэтическое измерение невероятно важно для развития отношений двух главных героев, Клэр и Билли. Природа в Тасмании сюрреалистична сама по себе. Мне хотелось, чтобы фильм производил впечатление мифа. Слово «сказка» менее точное. Но в любом случае нечто иное, чем костюмная драма.

Антон Долин. Австралийцы употребляли термин «тасманская готика».

Дженнифер Кент. Да, это словосочетание вызывает у меня в памяти даже не какие-то книги или фильмы, не культурную традицию, а саму природу Тасмании, которая наполнена призраками и воспоминаниями о страшном прошлом. Многие здания до сих пор выглядят так, будто на дворе XIX век. Приезжайте, если получится, вы будете впечатлены! Тасмания – остров в квадрате, это остров рядом с другим – Австралией. Действительно край света. Так было двести лет назад, и ничего с тех пор не изменилось. История Тасмании ужасающа, вы чувствуете это сразу. Как и ее невероятную красоту. Люди Тасмании удивительны – они щедры и добры, не похожи ни на кого. Размер острова сопоставим с Данией, но население – как в небольшом городке. Это особенная земля, целая страна. Жестокая и прекрасная. Снимать

там было очень сложно. И очень недешево. Но я настаивала: больше этот фильм нельзя было сделать нигде.

Антон Долин. Знаю, вы много исследовали исторический контекст событий – положение женщин и жизнь аборигенов в Тасмании в первой половине XIX века. Что в картине противоречит исторической правде? Что вы выдумали?

Дженнифер Кент. Все, что вы видите на экране – групповое изнасилование, линчевание аборигенов, – происходило на самом деле. И много раз. Пусть и не с этими конкретными вымышленными персонажами. Аборигенов убивали таким образом по всей Австралии. Однако я считаю неверным утверждение, будто времена были настолько жестокими, что не оставляли шанса для человеческого тепла, для отношений,

Дженнифер Кент

основанных на равенстве. Белые и аборигены часто влюблялись друг в друга, были смешанные отношения и браки, рождались дети… Это случалось довольно часто. Да, время было ужасным, именно поэтому люди искали близость и тепло там, где могли. Хотя, напомню, связь моих героев не имеет ничего общего с любовью или сексом. В целом я хотела, чтобы «Соловей» был правдоподобным, но не давала этой установке ограничивать свою фантазию.

Антон Долин. Тема фильма – насилие. Оба ваших героя способны на него, хоть и в ответ на действия их врагов. Тем не менее и Клэр, и Билли – убийцы.

Дженнифер Кент. Я стараюсь воздерживаться от осуждения моих героев, хотя, разумеется, сама я против любого насилия. Но такова мораль

«Соловей»

аборигенов: если кто-то совершает насилие, идя тем самым против природы, его не «чинят» и не «лечат», его убивают. Такова реальность. У этих поступков тоже есть свои последствия… Понимаете, насилие есть насилие. Женщина способна на насилие не меньше, чем мужчина. Или, может, чуть меньше. Но я не уверена.

Антон Долин. Клэр не стреляет в лейтенанта, когда у нее есть такая возможность.

Дженнифер Кент. Тут дело не в способности к насилию, а в поведении человека, пережившего травму. Когда кого-то систематически подвергают насилию, он оказывается под своеобразным контролем насильника. Так вообще устроены отношения насильника и жертвы. Это может шокировать не знакомых с подобным эффектом. Но Клэр опускает ружье еще и потому, что начинает задаваться вопросом о необходимости мести. Стремление к отмщению разрушает ее, она начинает сомневаться, есть ли в этом смысл.

Антон Долин. Насколько сложно было остановить свой выбор именно на этой актрисе – Эшлинг Франчози? Она не слишком известна.

Дженнифер Кент. Я перепробовала огромное количество актрис. Были замечательные. Но мне было важно особенное качество – способность раствориться в этом мире и сюжете. А звезды на роль ирландской заключенной мне нужны не были. В результате все получилось великолепно. Я очень довольна нашим сотрудничеством. И какое же у Эшлинг прекрасное лицо! Снимая его, я вспоминала о моих любимых скандинавских режиссерах, вдохновлялась Бергманом, который хорошо знал своих актеров, умел их ценить и использовать. Мы с Эшлинг начали разговаривать, исследовать материал и потихоньку репетировать

месяца за три до начала съемок. Я стараюсь избежать любой манипуляции с актерами и верю в любовь.

Антон Долин. Расскажите о Сэме Клафлине, исполнителе роли лейтенанта – злодея в вашей картине.

Дженнифер Кент. Он очарователен и мил, что помогло выстроить правдоподобный характер. Злодеи часто весьма привлекательны – их нарциссизм и обаяние помогают им ранить других. Сэм красавчик, это помогло ему получить роль! Разумеется, в действительности он добрый, милый человек.

Антон Долин. Можно ли назвать ваше кино феминистским?

Дженнифер Кент. Не знаю, я не верю в то, что гендер так уж сильно отличает людей друг от друга. В любом случае, не считаю себя типичной женщиной. Хотя не уверена, что типичные женщины существуют… Вестерны я люблю, хорроры еще сильнее, а эти жанры принято считать мужскими. Что ж, настало время показать и женскую точку зрения. Хотя «Соловей» не вполне вестерн, но история о фронтире. Вестерны всегда работают с мифом и говорят об аутсайдерах, этим они меня привлекают. Кстати, я очень люблю прозу Кормака Маккарти. Сочетание красоты и жестокости в его книгах мне близки.

Антон Долин. Вернемся от искусства к реальности. Можно ли сказать, что сегодня равенство между белыми и аборигенами в Австралии восстановлено?

Дженнифер Кент. Я бы не сказала. Мне кажется, что до равенства далеко. Аборигенов едва ли пять процентов населения, и их не угнетают – их игнорируют. Колониализм жив-здоров, он процветает по всей стране. Его главное выражение – невероятное высокомерие по отношению к аборигенам. Разумеется, аборигены страдают. Но мы не изучили их культуру, мы ничего не знаем о них… Не уверена, что этот пробел возможно восполнить. Вряд ли.

Антон Долин. «Соловей» снимался на трех языках – на английском, ирландском и наречии аборигенов. Как вам понравился опыт?

Дженнифер Кент. Это было прекрасно. Я столько узнала! Столь многим вещам научилась! Словам, каким-то элементам языка. Не скажу, что было просто, но я настаивала на этом – ведь язык определяет личность.

Антон Долин. И музыка. Это тоже язык коммуникации. Она даже в названии отражена – Клэр прозвали Соловьем за красивый голос.

Дженнифер Кент. Странная история: название для фильма я придумала до того, как решила, о чем он будет. Так себе и сказала: сниму фильм и назову его «Соловей». Понятия не имею, откуда это взялось. Впрочем, это фильм о женщине, которая ищет и находит свой голос. Но это я поняла уже потом.

Антон Долин. Работа со звуком в фильме впечатляющая. Особенно звуки птичьих голосов.

Дженнифер Кент. Как я рада, что это слышно! Да, это важнейшая часть работы над картиной. У меня очень талантливая команда, и мы действительно записывали голоса тасманских птиц. Но каждый звук отражает

состояние души Клэр. Это заменило нам закадровую музыку, от которой мы практически отказались.

Антон Долин. Спрошу вас о Ларсе фон Триере. Вы работали с ним и стали режиссером под влиянием его картин. В вашем дебюте «Бабадук» ничего не напоминало об этом влиянии, а вот «Соловей» воскрешает в памяти как минимум «Догвиль» с его темой отмщения и «Мандерлай», посвященный колониализму и рабству.

Дженнифер Кент. Забавно, что вы вспомнили о Ларсе! На «Соловья» так накинулись, что я не могу прогнать из головы эти мысли – теперь понятно, как Ларс себя чувствует в последние годы, выпуская новые фильмы. «Бабадук» был благосклонно принят – я надеялась на что-то подобное, и та враждебность, с которой я сейчас столкнулась, для меня в новинку. Как же я наивна… В кинематографе Ларса меня всегда привлекала его невероятная смелость. И его убежденность, что этот фильм можно и нужно делать именно так. Место Ларса в моей жизни очень велико. А сейчас еще больше, чем прежде.

Антон Долин. «Соловей» – более личный фильм для вас, чем «Бабадук»?

Дженнифер Кент. Нет, оба говорили о чем-то чрезвычайно важном для меня. На глубинном уровне. Но «Соловей» более зрелый. После успеха «Бабадука» мне чего только не предлагали. В том числе фильмы про супергероев. Но это не для меня. Я рада, что отказалась и пошла по своей дороге. Сейчас готовлюсь сделать фильм о любовной истории на американском Юге в конце XIX века – своеобразные «Ромео и Джульетта», только это будет «Джульетта и Джульетта». Есть у меня и еще один план, который меня очень занимает. Собираюсь делать мини-сериал на десять серий по мотивам Джеймса Типтри-младшего. Слышали о нем? Звезда научной фантастики 1970-х, писал рассказы не хуже Филипа К. Дика. Но он был аноним, никто никогда его не видел. Даже за наградами не приходил. Пока лет десять спустя кто-то не выяснил, что Типтри-младший – шестидесятилетняя женщина, писавшая рассказы под мужским псевдонимом. И все они о пришельцах, аутсайдерах, гендере… Это темы, которые меня безумно интересуют и которые так актуальны сегодня. ◆

Егор Москвитин

АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ

«Голос люкс»
Vox Lux
Автор сценария, режиссер
Брэйди Корбет
Оператор Лол Кроули
Художник Сэм Лисенко
Композитор Скотт Уокер
В ролях: Натали Портман, Джуд Лоу, Кристофер Эбботт, Уиллем Дефо, Рэффи Кэссиди, Дженнифер Эль, Стейси Мартин, Мария Диззия, Мэтт Сервитто, Эрик Кинг и другие
Andrew Lauren Productions (ALP), Bold Films, Killer Films
США
2018

В титрах это не указано, но все три фильма режиссера Брэйди Корбета продюсировал дьявол. Его присутствие в них заметно так же, как в картине «Счастливый Лазарь» ощутимо благословение противоположной силы. В дебютной короткометражке Корбета «Защити себя и меня» (Protect Me+You; 2008), чье-то незримое прикосновение дает затравленному герою силы впервые в жизни выместить зло на другом человеке – и, кажется, даже убить того. В фильме «Детство лидера» (The Childhood of a Leader; 2015) описывается рождение диктатора, который придет к власти между первой и второй мировыми войнами, и в этом аккуратном мальчике, которого нянечка водит в церковь, угадывается будущий Омен. Героиня «Голоса люкс» – настоящая княгиня тьмы: поп-певица, которая в день всеобщей скорби объявляет свою музыку религией и тем самым соглашается на кровавые жертвоприношения по всей планете.

Впрочем, и самому Корбету не привыкать иметь дело с антихристами. До того как стать режиссером, он был очень избирательным актером – к примеру, сыграл вместе с Майклом Питтом садиста-ангелочка в американской версии «Забавных игр» (2007) Михаэля Ханеке. А потом снялся в «Меланхолии» (2011)

у Ларса фон Триера – и там его неприметный вроде бы герой, излив свое семя, провозвещал наступление апокалипсиса. Еще были роли у Оливье Ассаяса, Рубена Эстлунда и Ноа Баумбака и написанные в соавторстве с верной музой Моной Фастволд сценарии к мрачным психологическим триллерам «Саймон-убийца» (2012) и «Лунатик» (2014). Оба были показаны на фестивале «Санденс» – на сказочном зимнем курорте, многие фильмы которого обречены на то, чтобы уже к весне растаять и остаться с морковным носом в луже грязи. Но «Лунатик» был счастливым исключением: это тоже дьявольское кино, и оно лучше, чем какое-либо другое за целых шестьдесят лет, справилось с задачей воскресить жуткий норвежский фильм «Мертвое озеро» (1958). А тот и по сей день считается одним из главных скандинавских ужастиков в истории – так что Корбет в очередной раз подтвердил свое умение пугать зрителей и заигрывать с темными силами.

Но актерство актерством, сценарии сценариями, а свою генеральную амбицию молодой (за две недели до Венеции-2018 ему исполнилось всего 30 лет) американец обозначил очень четко. Когда чей-то дебют в режиссуре называется «Детством лидера» со слоганом «Станьте свидетелем рождения ужасающего эго», это что-то значит. Да, заголовок заимствованный: Корбет взялся экранизировать рассказ своего любимого Сартра «Детство хозяина», но ведь мог бы остановиться и на «Тошноте». Благо та начинается с приема, которым Корбет злоупотребляет во всех фильмах: использование комического не для разрядки (как принято в драматургии), а для нагнетания ужаса.

У Сартра в «Тошноте» есть такой диалог:

Ж е н щ и н а. Почему умер ребенок?

С в я щ е н н и к. Какой ребенок?

Ж е н щ и н а (*с усмешкой*). Мой.

Фильмы Корбета состоят из подобных кошмаров. Впрочем, первое название «Тошноты» – «Меланхолия», а молодой режиссер старается не повторяться за своими учителями. В интервью он подчеркивает, что любит фон Триера, знает его семью и так сочувствует тому после скандала в Каннах-2011, что даже посвятил мастеру одну из сцен в «Голосе люкс». Очевидно, ту, в которой звезда устраивает перепалку с журналистом. А в целом фильм посвящен Джонатану Демми – покойному американскому режиссеру, ставшему настоящим адвокатом «Детства лидера». Корбет умеет быть благодарным своим учителям и любит с ними поспорить, но подражать кому-то – увольте.

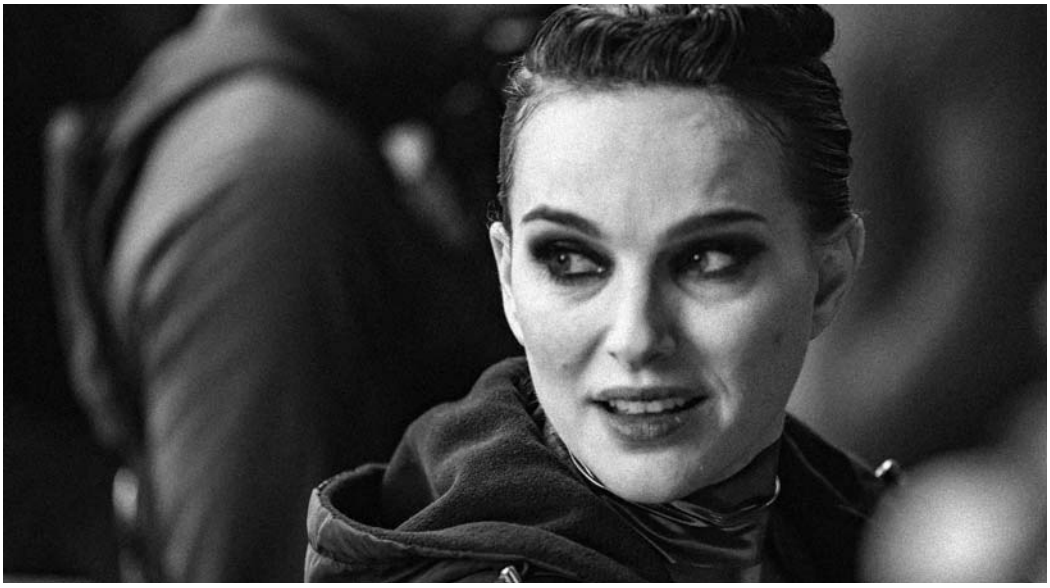
Да и «Голос люкс» – Vox Lux – тоже то еще названьице: ощущение, что молодой режиссер привез с собой на кинофестиваль в Венецию свет проповеди, не иначе. Но тут важно понимать, что этот проповедник не несет полной ответственности за сказанное. Неспроста его дебютная короткометражка начинается с того, что режиссер в прямом смысле умывает руки: вид от первого лица, кран, вода и скрежещущая музыка, похожая на какой-то недописанный марш самоубийц. Так что

Корбет скорее провокатор, чем спаситель, но и эта роль, как известно с давних времен, важна и почетна.

Главная героиня «Голоса люкс» – девочка с небесным именем Селеста, в школу которой пришел подросток со штурмовой винтовкой. Все одноклассники остались лежать в кабинете музыки, а Селеста выжила. И после операций на позвоночнике (как выяснится позже – метафоры превращения земной девушки в новый вид) спела о случившемся песню в церкви. Слова написала ее старшая и куда более талантливая сестра, но музыкальным продюсерам больше понравилась история Селесты. Из девочки сделали поп-звезду, для которой сценарист Брэйди Корбет и певица Сия Кейт Изобель Ферлер (больше известная как Sia) сообща придумали карьеру и образ на стыке Леди Гаги и Мадонны. Первая половина фильма происходит в 1999–2001 годах, очаровывает реконструкторской любовью режиссера к поп-культуре ушедшего века и позволяет блистать странному, но эффективному актерскому трио. Юную Селесту играет пластилиновая Рэффи Кэссиди, ее сестру – фарфоровая Стейси Мартин (уже работавшая с Корбетом в «Детстве лидера»), а их продюсера – металлический, с благородной ржавчиной Джуд Лоу.

Затем происходит 11 сентября, фильм совершает скачок в 2018 год, и всех актеров с площадки сметает ураган под названием Натали Портман. В нервной манере, отрепетированной еще с Дарреном Аронофски, она изображает тридцатилетнюю Селесту – певицу-наркоманку, вечную мать-малолетку, озлобленного ребенка с возможностями поп-диктатора и риторикой лжепророка. Совсем как Леди Гага, она называет своих фанатов маленькими монстрами, но любому очевидно, что единственный монстр в кадре она сама. В фильме есть целый концерт – с песнями, танцами и спецэффектами. Но ни Корбет, ни Портман не считают Селесту одаренной певицей. Режиссера устроил далеко не эстрадный голос актрисы. А сама Портман исходила из мысли, что звездой Селесту сделал не талант, а окружающий мир. Выжившая в школьной бойне девочка проводит свой век, как монстр Франкенштейна, запрограммированный на месть безжалостным творцам – всем американцам. Другое чудовище, на которое похожа эта хромающая после операций и наркотиков певица с миллионом лиц, – это башня из человеческой плоти, бродившая по рассказу Клайва Баркера «Холмы, города».

В нем кровавая уродливая махина стала метафорой коллективной судьбы восточноевропейских народов. Фильм «Голос люкс», судя по интервью Корбета и сыгравшей главную роль Портман, тоже история о коллективной судьбе. Главной темой картины оба называют PTSD (посттравматическое стрессовое расстройство), с которым Америка живет уже около двадцати лет – со стрельбы в школе «Колумбайн» и с атак на Нью-Йорк. Корбет в интервью не упускает случая добавить, что его послание состоит еще и в том, что национальная шизофрения в стране началась задолго до избрания Дональда Трампа,



«Голос люкс»

а значит, не закончится и с его отставкой. О завороженности Портман темой 11 сентября говорит красноречивое совпадение: спустя всего неделю после премьеры «Голоса люкс» в Венеции она отправилась на кинофестиваль в Торонто вместе с фильмом «Смерть и жизнь Джона Ф. Донована» (2018). В нем тоже ставится равенство между падением башен-близнецов и крахом отдельной звездной карьеры как событиями одного медийного масштаба.

В Венеции, впрочем, спарринг-партнером «Голоса люкс» был музыкальный байопик «Звезда родилась» (2018) с Леди Гагой, так что многие критики стали описывать фильм именно как исследование одержимости Америки знаменитостями. Утверждать, что коллеги что-то недоглядели, а вот мы-то вам все сейчас объясним, – дурной тон, но раз уж начали с инфернальности Корбета, то не удержимся. «Голос люкс» – кино не про Америку, не про звезд, а про дьявола. Он здесь есть – и кроется в деталях.

Сквозной прием всех фильмов Корбета – благо их у него пока немного – это восходящая градация нервных срывов персонажей. В его единственной короткометражке герой сначала прячется в туалете ресторана от тяжелого разговора с матерью и ожесточенно намыливает руки. А потом воображает, будто кто-то за ним следит – не иначе тот самый дьявол-продюсер, присутствующий у Корбета в каждом кадре, – и ввязывается с незнакомцем в драку.

В «Детстве лидера» психозы маленького антихриста возникают как реакция на лицемерие его педагогов. Послушав (скрипя зубами) проповеди о терпении и всепрощении в церкви, мальчик возвращается домой и видит, как родители срываются на пожилой беззащитной служанке. Урок, который выносит из этой сцены будущий диктатор, прост: проявление жестокости и власти – лучшее лекарство от боли.

А поводов для боли может быть сколько угодно: даже нечаянно выглянувший сосок учительницы (разумеется, ее играет Стейси Мартин из «Нимфоманки»), из-за которого так сложно сосредоточиться на чтении перед сном.

«Голос люкс» – тоже о том, что даже монстры умеют петь псалмы: в первый раз героиня выступает в церкви, а в последний – танцует на свежих костях. Но сохраняет ли автор верность восходящей градации между этими событиями? От ответа на вопрос зависит очень многое в восприятии фильма. В сюжете «Голоса люкс» есть три побуждающих происшествия. Первое – бойня в американской школе. Это отсылка к стрельбе в округе Колумбайн, Колорадо, произошедшей в 1999 году. Корбет, которому тогда было десять лет, жил всего в нескольких километрах от школы. Режиссер говорит, что реконструировал события с максимальным вниманием – и то, что вместо двух стрелков он отчего-то оставил одного, лишь укрепляет теорию о присутствии в кадре дьявола.

Вторая кульминация фильма – атака террористов на башни-близнецы 11 сентября 2001 года. Она происходит в те же минуты, когда маленькая Селеста теряет невинность – «вместе со всей нацией», как ехидно сообщает зрителю закадровый голос Уиллема Дефо, призванный привнести в фильм логику сказки. Третье событие – стрельба на восточноевропейском курорте, на которую Селеста обращает внимание лишь потому, что террористы использовали костюмы из ее раннего клипа.

Казалось бы, масштабы этих событий настолько несоразмерны, что о прямой градации не может быть и речи. Но в «Голосе люкс» Корбет слишком верен стилю «Детства лидера», чтобы заподозрить его в том, что он отказался от проверенной структуры и переключился на антиклимакс. Значит, академическая задача перед нами – сперва доказать, что два фильма очень близки. А затем выяснить, почему теракт в далекой стране для «Голоса люкс» оказался важнее двух американских трагедий.

Установить тождество между фильмами несложно. И там и там есть пижонское деление на главы (с названиями вроде «Генезис») и титры, целиком пущенные в начале картины, – верный способ противопоставить себя вообще всему репертуару любого кинофестиваля. И там и там гремит и шипит музыка Скотта Уокера – многоликого композитора и певца, способного и на кантри-баллады, и (в данном случае) на триллеры в стиле Бернарда Херманна, работавшего с Хичкоком. И там и там сюрреалист Корбет заставляет одного актера играть две роли сразу. В «Детстве лидера» это Роберт Паттинсон, в «Голосе люкс» – Рэффи Кэссиди. И там и там появляется муза режиссера Стейси Мартин – причем оба раза в образе единственного друга и наставницы. Но именно близость к ней в конечном счете и развращает главных героев. И там и там все начинается с ангельских песнопений в церквах, а завершается схождением в ад. И там и там исследуется возникновение зла

из привилегий: героиня «Голоса люкс» получает от мира щедрейший аванс, а герой «Детства лидера» по своему высокому происхождению сильно отличается и от Гитлера, и от Сталина, и от Муссолини. И там и там прослеживается особое отношение к сексу. В первом фильме зрителю дважды кажется, что он слышит звуки соития – а те оказываются детским кошмаром и игрой ребенка. Во втором фильме, несмотря на его рок-н-ролльный нрав, есть всего два половых акта, и оба приводят к катастрофам. И там и там сюжет кажется до обидного предсказуемым – но в конце режиссер одной строчкой дает разоблачение, которое переворачивает весь смысл картин.

А еще и там и там Корбет демонстрирует умение красть у тех, у кого другие красть не станут по незнанию или из страха. К примеру, операторская работа в сегменте, где Селеста готовится к выходу на сцену, выглядит, как посвящение «Мадам де…» (1953) Макса Офюльса – немецкого режиссера, которого всем ставит в пример Пол Томас Андерсон. Наконец, и там и там Корбет – есть такое подозрение – пытается переиграть классиков. «Детство лидера» – своеобразный приквел тетралогии власти Александра Сокурова, а «Голос люкс» – неавторизованное завершение трилогии фон Триера об Америке. Тот ведь так и не снял свой «Васингтон», хоть и сделал штат Вашингтон местом действия «Дома, который построил Джек» (2018).

А раз так, то и три теракта «Голоса люкс» идут в прямой прогрессии по отношению друг к другу. Бойня в школе «Колумбайн» страшна, но своим современником она кажется сбоем, а не частью системы, как в 2018 году. Сегодня стрельба в школах случается в Америке еженедельно, а инциденты с оружием, ведущие к смерти двух и более людей, – ежедневно. Атаки 11 сентября в драматургии «Голоса люкс» – поворотный момент, после которого страна устами певицы Селесты ищет способ высказать свои боль и страх. А финальная трагедия фильма, произошедшая на другом материке, – констатация того, что сформулированный Селестой и всей поп-культурой ответ на террор оказался неверным – и, заразив целый мир, привел к концу времен. Корбет опять иронизирует, назвав свой фильм «Голосом люкс» – то есть гласом света. Потому что его музыка идет вовсе не сверху. Каким бы претенциозным ни казался сам фильм, с его выводами трудно поспорить. А забыть его отравленные симфонии – еще сложнее. ◆

Паоло Перроне

ОБРЕТЕННЫЙ РАЙ

«Революция на Капри»
Capri-Revolution
Авторы сценария Марио Мартоне, Ипполита Ди Майо
Режиссер Марио Мартоне
Оператор Микеле Д'Аттаназио
Художник Джанкарло Музелли
Композиторы Саша Ринг, Philipp Thimm
В ролях: Марианна Фонтана, Рейну Шолтен ван Ашат, Антонио Фоллетто, Дженна Тиам, Лола Кламрот, Джанлука Ди Дженнаро, Максимилиан Дирр, Донателла Финокьяро и другие
Direzione Generale Cinema, Film Commission Regione Campania, Indigo Film, Pathe, Rai Cinema, Regione Campania, Regione Lazio
Италия – Франция
2018

Закат эпохи. Действие разворачивается в начале XX века, накануне первой мировой войны. Но что важнее, это фильм-размышление о ценности искусства, о двойственной идее прогресса, о женской эмансипации. Фильм «Революция на Капри» Марио Мартоне синхронизирует возвращение прошлого (экзистенциального, общественного, политического) в настоящее время. Взгляд режиссера, словно зависший между днем вчерашним и сегодняшним, движется по тонкой линии памяти и способен стать свидетелем этого «короткого века», который, как заметил Эрик Хобсбаум, оставил свой отпечаток на страницах истории.

Остров в Неаполитанском заливе, 1914 год, Италия вот-вот ввяжется в войну. Фильм начинается с цитаты Фабриции Рамондино, для которой Капри – *«мир, то появляющийся, то исчезающий из виду. Его образ постоянно меняется, но всякий раз привлекает любого»;* и еще об этом *все еще девственном крае, «где всегда ждут, но лишь для того, чтобы вновь исчезнуть».*

Мартоне фиксирует ослепительную красоту этого места. Вдохновляется обществом вегетарианцев и нудистов, которое и в самом деле основал на этих скалах в 1900–1913 годах художник Карл Дифенбах. Режиссер

без иронии вглядывается в этот «потерянный рай», который не кажется вечным и переживет трансформации. Старый и реальный живописец становится (по сценарию Мартоне и Ипполиты Ди Майо) молодым перформативным художником. Его лицо недвусмысленно напоминает образ Христа. Его философия искусства связывает опыты Дифенбаха с опытами на Монте Верита, неподалеку от швейцарской Асконы, где в то время проводились эксперименты, впоследствии названнные *conteporary dance* (его элементы также присутствуют в фильме).

Как и «Новый свет» Эммануэле Криалезе («Серебряный лев» Венецианского кинофестиваля за лучшую режиссуру в 2006 году), «Революция на Капри» знакомит с неизвестной «современностью»,

«Революция на Капри»

которая восхищает и пугает одновременно, видится наивной и вместе с тем пророческой. Современность Криалезе представлена американской землей обетованной, где молоко течет рекой. У Мартоне ее олицетворяет группа молодых европейцев, которые живут в гармонии с природой, поклоняются солнцу, пользуются гомеопатией, исповедуют свободную любовь и видят смысл жизни жизнь в искусстве. И тот и другой фильм, словно ищут точку соприкосновения между двумя мирами. Или образ, связующий вселенную исхода и вселенную конечности. Этот образ делигирован главным героиням. В «Новом свете» это элегантная молодая рыжеволосая девушка, говорящая с английским акцентом (Шарлотта Генсбур). Она пересекла океан, отчалив с Сицилии и сойдя на берег острова Элис. В «Революции на Капри» это молодая и решительная каприянка Лючия (Марианна Фонтана). Ее воспитывали в патриархальной крестьянской семье, где она была единственным ребенком, образования так и не получила, оставшись

неграмотной. Тем не менее ее образ неожиданно и для многих незаметно сближается с эмансипированной героиней Генсбур, чьим символом она становится.

Вслед за идиллическим опытом коммуны, пацифистской и спиритуальной, населенной свободолюбивыми адептами, лента Мартоне завершает идеальную трилогию XX века, которую он начал драмой «Мы верили» (2010), а продолжил «Невероятным молодым человеком» (2014). Оба фильма участвовали в конкурсной программе Венецианского МКФ. В первом фильме режиссер-неаполитанец обратился к эпохе Рисорджименто, рассказав историю трех мальчиков, вступивших в организацию «Молодая Италия». Во втором он интерпретировал притчу Джакомо Леопарди, сумев стереть пыль со школьной

«Революция на Капри»

антологии XIX века, актуализовал ее не только для настоящего времени, но и, возможно, для будущего.

В «Революции на Капри» Мартоне тематизирует проблему родового самоопределения каприотки благодаря ее философии жизни, которую она нашла заманчивой и обрела в коммуне молодых людей, обосновавшихся на острове. Так режиссер восстановил историческую справедливость: ведь подобные коммуны стали массовым явлением лишь в 60–70-х годах прошлого века.

«Революция на Капри» начинается ровно там же, где заканчивался «Невероятный молодой человек», когда (в последнем эпизоде фильма) Джакомо Леопарди читает своего «Дрока» (La Ginevra), поэму о взаимном притяжении прогресса и природы. Действие происходит на фоне Неаполитанского залива. Мартоне же вновь, уже не впервые, интересует диалектика сингулярности/множественности, а также сам процесс перехода от одной социально-политической формации к другой.

Переход небезболезненный, выстраданный, инспирированный здравым мирочувствием (или мировоззрением). Оно и становится стержнем для триединства повествования: сцены отсталого XVIII века (семья пастушки), миролюбивая природа (группа хиппи проповедует нечто вроде райской всеобщей любви), эпизоды с участием прогрессивных реформаторов (молодой итальянский врач тут сочувствует русским революционерам в изгнании).

В несколько запоздалом «магическом реализме», который Мартоне выбрал для этой картины, проявляются ее противоречия и крайности. И они, на сегодняшний взгляд, только подчеркивают эфемерность утопий, растаявших давно, на закате прошлого века, как снег. Единственный путь, по Мартоне, способный защитить человечество от любой формы угнетения, – это сосуществование культур (а не вооруженное столкновение между народами). Культур, которые, не утрачивая своих особенностей, сохраняют свои фундаментальные коммуникативные основания. В одном из лучших эпизодов фильма врач беседует с главой некоего электротехнического общества, прибывшим на остров, и показывает ему, как с помощью лимонов, подключенных к лампочке, она загорается. Это таки реальное произведение искусства, созданное Йозефом Бойсом на Капри в 1980 году.

Поэтому в фильме, призванном будировать тело и разжигать дух, фигура молодой пастушки отражает (и выражает) магические – естественные и искусственные – флюиды острова, побуждающие к переменам верований и судьбы. Мятежная душа забитой поначалу каприотки, выпавшей из сословных предрассудков, становится, по Мартоне, предвестницей бунтарских замашек феминисток. Про ее вдохновенное раскрепощение мы узнали. А какие разочарования ее ждут, режиссер оставляет за кадром. ◆

Перевод с итальянского Милы Андреевой

Андрей Плахов

В ТУМАНЕ

«Закат»
Napszállta
Авторы сценария Ласло Немеш, Клара Ройер, Маттьё Тапонье
Режиссер Ласло Немеш
Оператор Матьяш Эрдей
Художник Ласло Райк
Композитор Ласло Мелиш
В ролях: Сюзанне Вуэст, Эвелин Добос, Юли Якаб, Влад Иванов, Юдит Бардош, Бьёрн Фрайберг, Левенте Молнар, Урс Рехн, Моника Бальшаи, Марцин Чарник и другие
Hungarian National Film Fund, Laokoon Filmgroup, Playtime Production
Венгрия – Франция
2018

«Закат» – второй киноопыт венгерского режиссера Ласло Немеша после оскароносного «Сына Саула». Впервые показанная в Каннах, та картина была темной лошадкой в конкурсе: никто не знал тогда имени ее постановщика-дебютанта, соотечественника и ученика Белы Тарра. Зато знали последнего – мастера так называемых «невозможных» или «невыносимых» фильмов, таких как «Сатанинское танго» и «Туринская лошадь». «Сын Саула» достойно продолжил эту традицию. Имя Немеша выучили все, кто интересуется кинематографом, и премьера «Заката» в Венеции прошла в атмосфере повышенных ожиданий. Потом многие сочли их завышенными – как нередко бывает со вторым фильмом нового режиссера на фоне триумфального дебюта. Но этот опыт не менее значим, чем первый, для утверждения авторского метода и стиля Немеша.

Сравнивая обе картины, отмечаешь их сходство в манере съемки и монтажа – при том, что они рождают разные, во многом контрастные эмоции и послевкусие. Венгерский еврей Саул, узник Освенцима, принужденный работать в зондеркоманде крематория, пытался спасти от сожжения, захоронить по еврейским канонам тело мальчика, принимая его, буквально или символически, за своего сына. Безумная цель, путь к которой

«Закат»

грозит смертельной карой, – единственный абсурдный способ продолжать жить в условиях отсутствия стимула и смысла. Когда вторая мировая стала уходить в историческое прошлое, а трагедия Холокоста начала плодить оптимистические сказки и даже комедии, «Сын Саула» доказал, что вопреки мотто Теодора Адорно не только возможно искусство после Освенцима, но и искусство об Освенциме тоже.

«Закат» – по контрасту – как будто бы посвящен легкомысленной теме: так сказать, «Будапештские шляпки» по аналогии с «Шербурскими зонтиками». Действие разыгрывается в 1913 году; fin de siècle в широком смысле. Мир кануна первой мировой смоделирован в образе шляпной империи Leiter: живое воплощение всей элегантности Belle Époque, эта империя отмечает свой юбилей с шампанским, фейерверками и запусками шаров, наполненных горячим воздухом. Опять же по контрасту с «Сыном Саула», где в кадре доминировали мужчины (как узники, так и палачи), в «Закате» пространство узурпируют женщины: это модистки из шляпного магазина, в центре композиции – Ирис Леитер, дочь основателей модного дома. Ей было всего два года, когда при пожаре сгорели ее родители; теперь, в первых кадрах фильма, мы видим, как девушка приезжает из Триеста с намерением устроиться на работу в тот самый будапештский магазин, которым ныне управляет властный и самодовольный Оскар Брилль. Несмотря на полученный отказ, Ирис все же добивается своего и остается служить при магазине, все глубже проникая в его потайную жизнь, как и в подноготную парадного Будапешта.

Героиней, впереди природного любопытства, движет навязчивая идея отыскать своего брата; она никогда его не знала, но то и дело натыкается на его следы. Легенды об этом «принце порока» курсируют повсюду – от аристократических музыкальных салонов до притонов,

где ютится чернь. Согласно молве Кальман Леитер зверски зарезал местную знаменитость – графа Редеи, он же стрелял в Брилля, и тот лишь чудом остался в живых. Ныне этот необузданный тип скрывается, его имя страшно произносить, он связан с группой анархистов националистического толка, которые терроризируют властную верхушку и высоких гостей из Вены, столицы доживающей свой век империи.

В фильме еще множество эффектных событий, которые могли бы прочно держать каркас авантюрной мелодрамы или эротического триллера, легко напитали бы последователей Эжена Сю, возьмись они за «Будапештские тайны». Тут и ночная переправа в лодке через Дунай, сопровождаемая убийством, и нападение разбойничьей шайки на дом вдовствующей графини Редеи, и мрачная тайна ее самой, жертвы наркомании и кружка сексуальных садистов. Однако эти инфернальные события именно что «присутствуют», они поданы скороговоркой, намеком, так что жанр здесь отдыхает, остается чистый саспенс.

До конца так и не проясняется, что за зловещий сговор связывает модельный дом с венским императорским двором. Нам преподносят только фрагменты этой интриги, в которую впутаны сливки общества. В магазин наезжают отмороженные принц с принцессой – официально для того, чтобы заказать шляпы. Но, судя по всему, не только. Наведываются столичные эмиссары, среди модисток нарастает возбуждение, идут разговоры о том, что одну из них «должны выбрать» на поездку в Вену, за эту привилегию в женском коллективе даже идет борьба, в которую вступает Ирис. В то же время ходят слухи про страшную участь, постигшую одну из выбранных… Кажется, вот-вот нас вместе с героиней затянут в придворный бордель или куда похуже, но и эта линия не доходит до развязки или хотя бы кульминации.

Фильм как будто следует фразе, произнесенной одним из героев: «За этими бесконечно прекрасными вещицами прячется весь ужас мира». Остальное предоставляется воображению зрителя. И конечно, восприятие такого типа кино становится делом крайне субъективным. Предположим, считать аллегорию заката Европы не так сложно, однако эмоционально включиться в вихрь «сатанинского танго» (вспоминается именно этот образ учителя Немеша) удается не всем.

Вместо сюжетного гона и выпуклого нарратива здесь правит другой принцип – отъявленный вуайеризм. Союзницей режиссера на этом пути становится актриса. Мы не говорим «актеры», поскольку остальные исполнители, даже харизматичный румын Влад Иванов в роли Брилля, отходят на второй план в этой прицельно сфокусированной монодраме. Юли Якаб (уже имевшая опыт сотрудничества с Немешем в «Сыне Саула») изображает свою героиню почти фанатичной народоволкой с напряженным взглядом и упрямым нравом. Ни разу не улыбнувшись, Ирис, словно сомнамбула, бродит по улицам и домам Будапешта; точно так же, в режиме ожившего ночного кошмара, двигался по постдантовскому аду Освенцима исполнитель роли Саула Геза Рёхриг. Как обезумевший отец искал своего (вероятно, воображаемого)

сына, так сестра одержима наваждением найти брата – уже тоже, кажется, не факт, что реально существующего.

Суровая, неприступная Ирис – и в этом одна из эстетических загадок «Заката» – образует сердцевину, квинтэссенцию женственности. Ее длинное лиловое платье и шляпа с полями чрезвычайно сексуальны, а оператор Матьяш Эрдей часто снимает ее затылок – единственную, кроме лица и кистей рук, обнаженную часть тела. Среди других фантастических шляп, сконструированных костюмерами фильма, эта – единственная и неповторимая, среди множества лиц это – уникально.

Эрдей снимал и «Сына Саула». Самые леденящие ужасы были захвачены дальними планами, без подробностей, они как будто случайно попали в кадр, тем самым удалось избавиться от ощущения постановочной реконструкции. В «Закате» (снятом, что большая редкость для наших дней, на 35-*мм*) траектории движения камеры тоже очень прихотливы, а цветовые фильтры усиливают впечатление города-миража, погрязшего в декадентском мороке. Это город-фантом, который и днем-то кажется призрачным: очертания домов, трамваев, экипажей тонут в расфокусе, словно в тумане, хаотичная толпа движется подобно театру теней. Ночью же, после заката – когда протекает значительная часть действия фильма, – силы порядка, в прямом и в переносном смысле, окончательно утрачивают контроль над этим пространством. И оно полностью оказывается во власти анархистского подполья и демонов ночи.

По этому пространству мечется одержимая манией героиня, попадает в какие-то сомнительные таверны, трамвайные депо, в запретные зоны, куда «женщинам нельзя», но она все равно туда проникает. Так металась по вражеским казармам оккупированной австрийцами Венеции графиня Ливия Серпьери, мучимая запретной страстью и нечистой совестью, в классическом «Чувстве» Лукино Висконти. Только если у Висконти ночной город имел четкие графические очертания, в «Закате» он зыбок и размыт. И эта оптическая деформация превращает классический костюмный фильм (который снял бы, например, Иштван Сабо или – более современный, постмодерновый вариант – Уэс Андерсон) в поэтический фантазм. Который побуждает рецензентов вспоминать шедевр классика венгерского экспериментального кино Габора Боди «Нарцисс и Психея» (1980).

Отвергнув широкоэкранный формат, характерный для больших исторических постановок, Немеш тем не менее создает эффект панорамной съемки, когда зритель ощущает себя внутри кадра, воспринимая реальность «круговой», развернутой на все 360 градусов. В то же время сверхкрупные планы и наезды камеры на героиню рождают чувство головокружительной клаустрофобии. Сбивающему с ног визуальному решению вторит звуковое. Как и в «Сыне Саула», где в вавилонской башне концлагеря смешались все европейские языки, в «Закате» венгерский вместе с австрийским немецким сливаются в коллективном говоре и бормотании, который русские называют

«гургур», а американцы – «мамблкор». Значимых реплик в фильме сравнительно немного. Почти все персонажи, встречающиеся на пути Ирис, говорят ей, с небольшими вариациями: «Уходи отсюда», «Покинь это место» и т.д. Своеобразие этих слов граничит с примитивизмом, но может быть воспринято и как примитивность: границы тут довольно подвижны.

«Броуновское движение» массовки (термин, который применяли к наиболее радикальным опытам Алексея Германа) становится идеальным фоном для демонстрации мономании. Но это также способ новой подачи исторического материала. «Вместо того чтобы трактовать прошлое как фиксированный объект, который мы рассматриваем из настоящего, Немеш предлагает зрителям эмоциональное путешествие, глубоко субъективную версию истории с ее противоречиями и хаосом», – пишет Арен Бергстрём в издании 3 Brothers Film. Зарубежные критики называют метод режиссера иммерсивным, уподобляют квесту или видеоигре, в которой зритель сам (с помощью Ирис) осуществляет навигацию по лабиринту Будапешта. Другие усматривают в атмосфере картины сюрреальный хоррор, а во внезапном появлении из ночного мрака загадочных персонажей – что-то животное и даже вампирское.

Позволю себе лирическое отступление. Поскольку я вырос во Львове, для меня образ города ассоциируется с духом Австро-Венгерской империи, не выветрившимся даже спустя столетие после ее распада. Прага, Краков, Вена, Черновцы – везде можно увидеть тени общего прошлого, но в Будапеште они особенно рельефны и драматичны, разбавлены зловещим привкусом язычества. Немеш оживил эти тени, сделав персонажами и лейтмотивами своей трагической кинопоэзии.

В магазине Leiter есть потайная комната, которая никогда не открывается: она была в свое время шляпной примерочной Елизаветы Австрийской. К моменту действия фильма Сисси давно стала легендой, но кажется, что она (в обличье Роми Шнайдер, например) бродит по тем самым комнатам и коридорам, которые исходила Ирис. В финале главная героиня оказывается медсестрой в госпитале и в одном из раненых прозревает знакомые черты. Или они ей только мерещатся?

Это уже разгар первой мировой. То, что могло бы выглядеть спойлером по отношению к другому фильму, в данном случае никак не вредит, лишь отсылая нас к одному из узелков паутины, сотканной Немешем из шляпок, дунайских волн и тумана. ◆

Ласло Немеш:

«НЕ НАДО КОНТРОЛИРОВАТЬ ВСЕ, ЧТО ВИДИТЕ»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. Кажется, «Закат» – своеобразное продолжение тем и сюжета «Сына Саула». Хотя вы и говорили, что задумали его раньше. Как один фильм относится к другому?

Ласло Немеш. Хороший вопрос, но ответ на него я все еще ищу. Между картинами много общего. И на поверхности, и на глубинном уровне. Главное различие – мое желание погрузиться в прошлое, найти точку, после которой все изменилось и приняло направление, приведшее нас к катастрофе. «Закат» – фильм об этом моменте, когда европейская цивилизация оказалась на перекрестке. Я одержим историей XX века: он совсем рядом, и когда нам кажется, что он остался во вчерашнем дне, мы тешим себя иллюзиями. Мне захотелось нырнуть в самую гущу той суматохи, которой было отмечено начало столетия. И поместить туда совсем молодую героиню, которая пытается найти брата, которого она ни разу в жизни не видела.

Антон Долин. В точности как в «Сыне Саула». Только там герой искал сына, и мы тоже не знали, существует ли он на самом деле.

Ласло Немеш. Что сказать? Мне нравится сюжет с поиском, которым одержим персонаж. Со стороны этот поиск может казаться абсурдным, но для кого-то нет ничего важнее. Для меня и кинематограф, и искусство в целом – такой же поиск; в том числе поиск людей, к которым я обращаюсь. Болезненный процесс, связанный с обостренным чувством одиночества и уязвимости. Эти чувства я и хотел исследовать, пригласив зрителя в соучастники. Пусть он пройдет тот же путь, пусть исследует уровни реальности один за другим и, возможно, узнает что-то новое и о себе самом.

Антон Долин. А семейные узы здесь важны?

Ласло Немеш. Для меня – очень. Многие мои предки стали жертвами Холокоста, на детство оказал влияние пережитый мной развод родителей… Это и мой собственный поиск, разумеется.

Антон Долин. Как режиссер вы тоже чувствуете одиночество? Ваш кинематограф часто сравнивают как минимум с кинематографом Белы Тарра, с которым вы работали.

Ласло Немеш. Конечно. Я отдаю себе отчет, что взялся не из пустоты, у меня были учителя и те, кто меня вдохновлял, кому я подражал. В том числе в далеком прошлом кинематографа. Я восхищен фильмами Робера Брессона, Кубрика, Тарковского, которому одно время просто поклонялся. Я стараюсь не цитировать их постоянно, но, например, мотив самоопределения персонажа в пространстве, поиска себя в определенном мире у меня от Кубрика, я это точно знаю.

Антон Долин. В этом есть и еврейская тема, столь важная для ваших двух фильмов.

Ласло Немеш

Ласло Немеш. Определенная традиция, моя малая родина, семья – конечно, все это важно.

Антон Долин. «Закат» восходит к определенной литературной традиции австро-венгерского модернизма: Музиль, Канетти, Кафка, Блох. Повествование между реальностью и сном, безымянные персонажи…

Ласло Немеш. Кафка заразил меня на всю жизнь, полагаю. Недаром же мои персонажи все время блуждают в лабиринтах. Но здесь и «Широко закрытые глаза» Кубрика, смешение сна с фактами. Это тоже, кстати, Артур Шницлер, что подтверждает вашу идею об Австро-Венгрии.

Антон Долин. А еще «Закат» похож на «Ходячий замок» Хаяо Миядзаки. Там тоже девушка-модистка и первая мировая.

Ласло Немеш. Это я не смотрел! Но теперь посмотрю непременно.

Антон Долин. Насколько точно вы старались воспроизвести Вену начала XX века? Или, раз уж мы во сне, это не было важным?

Ласло Немеш. Героиня совершает почти что воображаемое путешествие. Память и прошлое смешиваются здесь, назвать это реальностью можно лишь с какой-то долей условности. Декорации мы строили, исходя из медленного интуитивного движения в странном направлении. Нет, сами декорации реалистичны, но мы долго думали о том, как их показывать. И сколько показывать, а сколько скрывать. Или показывать не в фокусе. Для меня самого это стало иммерсивным путешествием в сердце хаоса.

Антон Долин. Многие зрители злятся, что путаются в сюжете и не все понимают.

Ласло Немеш. Они и не обязаны понимать!

Антон Долин. Не обязаны, но хотят.

Ласло Немеш. Система кодирования в кинематографе начала считаться общепринятой и обязательной только в последние двадцать-тридцать лет, до того не было принято считать, что публика обязана понимать на сто процентов то, что она видит на экране. Наверное, телевидение виновато. Нет никаких правил ни в ракурсах камеры, ни в сюжетосложении. Это мое право показывать мир так, как я решил это сделать. Кинематограф не только может, он обязан все время искать что-то новое. И звать зрителя за собой. Зритель не должен требовать полной информации об увиденном! Меня об этом спрашивали и после «Сына Саула». Я отвечал, что не надо контролировать все, что вы видите, при помощи анализа. Рациональность не всегда лучший путь.

Антон Долин. Но вы-то знаете больше, чем зритель?

Ласло Немеш. Зависит от того, что знает зритель. И что он себе воображает.

Антон Долин. Однако «Закат» притворяется своеобразным детективом, а в детективе у каждой загадки должна быть конкретная разгадка.

Ласло Немеш. Только «Закат» не детектив. Это поиск! Его цель – найти себя, а не кого-то пропавшего. Это поиск двойника, доппельгангера, юнгианской Тени. Меня потрясают зрители, которые сдаются при первой же сложности. Пересмотрели телевизор, скорее всего.

Антон Долин. «Закат» напоминает и видеоигру, и VR – ты исследуешь вселенную вместе с персонажем и не знаешь, что тебя ждет. Хотя вроде бы это последовательный рассказ, эдакий кинороман.

Ласло Немеш. Кинематограф может отражать субъективный опыт и взгляд на мир. Велика ли наша власть над нашими представлениями о мире? А наш контроль над ним? Думаю, не так уж он и велик. Мы тешим себя иллюзиями. Мы можем надеяться, что это интерактивный мир, где все зависит от нас. Но зависит мало что. Всё контролирует кто-то другой, с кем мы не знакомы. Осознавать это довольно неприятно. Отсюда фрустрация зрителя. А мне кажется, что здесь открываются возможности для непривычного опыта, для воображения. Для той самой креативности, которую вовсе не будят, а, наоборот, уничтожают новейшие технологии. Сегодня ребенок хватается за айпад или компьютер года в два, и его мир сразу скукоживается. Он лишает себя многого. Чем богаче игра, тем меньше пространства остается для воображения. Об этом есть уже много исследований современных психологов.

Антон Долин. Не могу с вами и с ними согласиться, но это, увы, тема для более длинной дискуссии, чем мы можем сейчас себе позволить.

Ласло Немеш. Наверное. Но мне кажется, что мы слишком многое даем компьютерам – так много, что начинаем лишаться своей субъективности. ◆

Зинаида Пронченко

ОНЛАЙН/ОФЛАЙН

«Двойные жизни»
Doubles vies
Автор сценария, режиссер
Оливье Ассаяс
Оператор Йорик Ле Со
Художник Франсуа-Рено Лабарт
В ролях: Гийом Кане, Жюльет Бинош, Венсан Макень, Криста Тере, Нора Хамзави, Паскаль Греггори, Лоран Пуатрено, Сигрид Буази, Лайонел Дрей, Николас Бушо и другие
CG Cinéma
Франция
2018

Париж, наши дни. Через привычную для французской столицы февральскую гризайль, зябко поеживаясь, торопятся двое приятелей – Ален (Гийом Кане) и Леонар (Венсан Макень), издатель и писатель, собравшиеся на обед, чтобы обсудить новую книгу последнего.

На рю Ле Пелетье они заходят в ресторан, легендарное бистро «У маленького богача», место встреч бобо, работающих в бездушном 1-м аррондисмане, так не похожем на открыточный Париж из фильмов «новой волны». Это и не 6-й и не 16-й округ, обжитые героями Трюффо в «Семейном очаге» и Шаброля в «Неверной жене», и даже не шумные, мультикультурные кварталы из абсурдистских драм Бетрана Блие 1970-х. Район, зажатый между Большими бульварами и площадью Клиши, давно покинутой своими колоритными обитателями, мелкими бандитами и проститутками, асептическое пространство из стекла и бетона, за каждым фасадом бесконечные офисы – территория наступившей глобализации. Потому и речь людей, болтающих за ланчем в ресторане, пестрит нелепыми англицизмами: go, cool, buzz, да, это не лексикон Монтеня и Пруста, это тот самый новояз, который так противен Леонару. Будь его воля, он запретил бы твиттер и фейсбук. Любая примета прогресса – электронные планшеты, заменившие

«Двойные жизни»

бумажные книги, стриминговые платформы вместо кинотеатров, приложения для знакомств, уничтожившие старую добрую галльскую традицию уличного флирта, – для Леонара словно нож в сердце. Его мир исчезает на глазах, а он даже не успевает в своих сочинениях зафиксировать уходящую натуру. Отчасти именно об этом его новый роман, как обычно, вдохновленный перипетиями его собственной биографии. О том, что художник всегда на одну итерацию позади от объекта исследования. Пока Леонар тщится описать опыт прожитого на бумаге, реальность успевает необратимо трансформироваться, устареть, перестать быть актуальной, интересной гипотетическому читателю, такой же жертве непрекращающейся гонки на обновление всего и вся.

Леонар ворчит, доедая утиный паштет, но Алену надоели ламентации, он, в отличие от приятеля, хочет шагать с миром в ногу. Ален отказывается толстеть, лысеть, выступать с позиций ретрограда и пораженца. На тарелке у него биосалат, на часах – время цифры. Он морально готов перейти из офлайна в онлайн, в издательство с вековой историей нанял молодую, но дерзкую специалистку по диджитал-маркетингу. В будущее возьмут не всех, Леонар точно останется за бортом современности. Вот и Ален решил не публиковать его роман. Измучившись, он наконец объявляет приятелю свой приговор: хочешь выжить, изволь меняться.

Спор Алена и Леонара о будущем культуры и человечества, в котором неловких пауз было больше, чем веских аргументов, продолжится тем же вечером, но уже в более широком кругу. Дома у Алена несколько близких друзей будут убеждать его жену Селену (Жюльет Бинош), успешную телевизионную актрису, уже несколько лет мечтающую покинуть глупый полицейский сериал и вернуться на театральные подмостки в роли Федры, что ее привычка по старинке покупать

книги, а не скачивать их в интернете, – тактика заведомо проигрышная. Бессмысленно бойкотировать цайтгайст, «дух времени», бороться с прогрессом все равно что с ветряными мельницами, и, как бы ни цитировала Селена Вальтера Беньямина и его предостережения искусству, слишком увлекшемуся технологиями, время не перехитрить: оно неумолимо и никому еще не удавалось повернуть его вспять.

За этой беседой последует еще одна и еще одна, героям «Двойных жизней», как следует из названия, есть о чем поговорить кроме огорчительной для одних и триумфальной для других смены эпох. Новая картина Ассаяса безусловно принадлежит к жанру мариводажа: персонажи выясняют не только правду о времени, в котором живут, но и о себе. Каждый из них ведет игру на два фронта – и в любви, и в профессии.

Ален мечется между долгом и чувством, между традицией и современностью. Нанятая для успешного ребрендинга бизнеса помощница скоро окажется в его постели, но как бы вдохновленно новая пассия ни рассказывала ему о необъятных возможностях интернета, Алену невозможно смириться с тем, что она не видела ни одного фильма Бергмана. Полемизируя с ней о рыночных стратегиях, он чувствует себя священником в пустой церкви из бергмановского «Причастия»: даже если никто тебя не слышит, следует продолжать говорить. Ничто не должно заставить тебя отказаться от выбранного пути.

Селена прекрасно знает цену своему успеху, мало кто даже из поклонников «мыльной оперы», сделавшей ее звездой, например, понимает, что она играет не полицейского, а специалиста по чрезвычайным ситуациям (как постоянно приходится уточнять в разговоре). Но смелости все бросить и вернуться в театр ей не хватает. Так же, как и поставить точку в уже многолетней интрижке с Леонаром. Она тянет отношения по привычке, пока однажды ей не покажется совсем уж нелепым то, как имевшие место в действительности сцены из внебрачной «жизни» будут видоизменены и приукрашены до нужной степени bon ton Леонаром в его новой книге. Случившуюся как-то раз (в кинотеатре под аккомпанемент из «Звездных войн») фелляцию тот облагородит более подобающим их статусу интеллигенции gauche caviar контекстом. Вместо космической эпопеи Лукаса – апокалиптическая фреска Ханеке.

Леонар, так настойчиво придерживающийся своей якобы мизантропической линии, на самом деле тоже жаждет славы и денег. Его хипстерские замашки и определенный инфантилизм – лишь способ защиты от реальности. Это хорошо понимает его жена Валери (Нора Хамзави), работающая пиар-консультантом политика-социалиста, который баллотируется на пост муниципального депутата. Она в этой компании снобов, грезящих лишь о высоком, словно контрапункт: чистый прагматик, человек мирской, простой, подчиняющий жизнь материальным резонам, а не духовным нуждам. Но именно она единственная, пожалуй, способна принять экзистенцию во всей

ее неудовлетворительной полноте и сложности, в том числе измены Леонара, не гнушающегося описывать адюльтер в своих романах.

Исповедующие либертарианские взгляды на секс, брак, карьеру, Селена, Леонар и Ален удивительным образом консервативны в своем представлении о вещах куда более абстрактных. Как только речь заходит о судьбах искусства и языка, которым должно разговаривать с миром, двойные стандарты оборачиваются сугубо однобоким ви́дением. Вуди-алленовская ироничная интонация, с которой герои объясняют себя, моментально уступает место серьезному и даже морализаторскому тону родом из кинематографа Эрика Ромера, в «Сказках» которого герои тоже жаждали поступить как следует, а не как получится. С той лишь разницей, что у Ассаяса все ведут себя как бог на душу положит, но за традицию книгопечатания, допустим, готовы и на костер.

Одержимость Ассаяса мутацией культуры, приведшей к переосмыслению выразительных средств, образа и речи, ее, культуры, национальных границ, ее (не)способности сегодня транслировать некий нравственный императив etc, в общем, не новость. Еще в ранних фильмах – «Ирме Веп» (1996) или «Демоне-любовнике» (2002) – он тестировал традиции на прочность: насколько кибертехнологии банализируют насилие, насколько глобализм смертелен для национального кинематографа? А уж «Персональный покупатель» (2016) с невообразимо долгими секвенциями смс-переписки, монополизировавшей действие, и вовсе попытка путем экспериментального кино проанализировать, как новые гаджеты изменили наше восприятие смерти и ушедших, сделав небытие в каком-то смысле частью бытия и дав человечеству право на загробную жизнь.

«Двойные жизни» полны и автоцитат, и различных отсылок к кинематографу авторов, близких Ассаясу по духу или творческому методу. Не случаен здесь и Михаэль Ханеке, одним из первых начавший разговор о трансформации реальности и ее восприятии зрителем соответственно. Связующим звеном тут выступает, конечно, Жюльет Бинош, играющая Селену и в то же время являющая зрителю саму себя, настоящую, в финальной сцене, где Ассаяс невзначай рушит четвертую стену, как бы оправдывая международное название картины – «Нонфикшн», Non Fiction. В каждом вымысле есть доля правды, а в каждой правде – доля лжи. Главный вопрос современности в том, насколько пропорциональны сегодня эти доли и не путаем ли мы одно с другим, не выдаем ли желаемое за действительное в отчаянном стремлении изменить и улучшить этот мир. ◆

Юлия Гулян

ПОДВЕШЕННОЕ

«Суспирия»
Suspiria
Авторы сценария Дэйв Кайганич, Дарио Ардженто, Дария Николоди
Режиссер Лука Гуаданьино
Оператор Сэйомбху Мукдипром
Художник Инбал Вейнберг
Композитор Том Йорк
В ролях: Дакота Джонсон, Тилда Суинтон, Миа Гот, Ангела Винклер, Ингрид Кавен, Елена Фокина, Сильви Тестю, Рене Саутендейк, Кристин Лебутт, Фабриция Сакки и другие
Amazon Studios, First Sun, Frenesy Film Company, K Period Media, MeMo Films, Mythology Entertainment, Videa
Италия – США
2018

Справедливости ради, «Суспирия-2» уже однажды выходила на экраны: после бешеного успеха оригинальной «Суспирии» Дарио Ардженто японские дистрибьюторы в 1978 году выпустили под таким названием следующий фильм режиссера Profondo Rosso («Кроваво-красное»).

Тягаться в жанре джалло с одним из его основателей – дело неблагодарное. В свое время Дарио Ардженто вывел формулу итальянского эротического хоррора: пытка взглядом, самодостаточные сцены-аттракционы изощренных убийств, структура порнофильма. По заверениям режиссера Луки Гуаданьино, новая «Суспирия» – проект длиною в его жизнь: он задумал римейк (а точнее, кавер) чуть ли не в тот же час, когда в десятилетнем возрасте впервые увидел афишу фильма.

Впрочем, Гуаданьино оставляет от оригинальной «Суспирии» лишь завязку и время действия: американка Сьюзи Баннион приезжает в знаменитую немецкую школу танцев (Дакота Джонсон очень обрадовалась возможности сыграть в мюзикле и только потом посмотрела оригинал), где студентки подвергаются страшным пыткам учителей, одержимых то ли правыми, то ли мистическими идеями. Впрочем, за расследование берется только психотерапевт с тяжелым прошлым и чувством вины, а Сьюзи слишком одержима танцами и до последнего

закрывает глаза на очевидные приметы оккультизма и фашизма, хотя, казалось, сама еле унесла ноги из семьи радикальных меннонитов.

Одержимость танцами сближает Сьюзи и мадам Блан (Тилда Суинтон) – сколь демонического, столь и притягательного худрука школы. В отличие от оригинальной «Суспирии», теперь героиня Суинтон – чувственная, сама раздираемая противоречиями[1]. Похоже, вступая в ковен ведьм, она тоже была не в курсе их праворадикальных взглядов. Дуэт Джонсон – Суинтон по накалу страстей приближает «Суспирию» к «Красным башмачкам» в британской киноверсии 1948 года, где импресарио Борис Лермонтов (читай – Сергей Дягилев) требовал от примы губительной самоотдачи, а одноименный экспрессионистский балет о танцовщице, загубленной страстью к балету,

1. Недавно актриса призналась, что роль старика психотерапевта сыграла тоже она. – *Прим. ред.*

«Суспирия»

выглядел полноценным фильмом в фильме. Мадам Блан и к танцу, и к своим подопечным (а теперь в школе учатся только девушки) относится так же, как ее предшественники, от Дягилева до Пины Бауш.

Под руководством мадам в стенах школы процветает освобождающий, формальный, лишенный сентиментальности танец, в котором женщина не слабое существо, а дисциплинированная, сильная, подчас воинственная. Такой ее видела пионер американского танца модерн Марта Грэм.

Все самое изобретательное, изощренное, что есть в «Суспирии», хочется обозначить как музыкальный хоррор. На него работает и оператор Сэйомбху Мукдипром, который неоновому текниколору Ардженто предпочитает палитру фильмов Фасбиндера 1970-х – все оттенки коричневого, серого и бордового. Монотонные проезды камеры перебиваются нервным, синкопическим монтажом. Тот же прием становится смыслообразующим и в саундтреке Тома Йорка – ожидаемо

тягучем и тревожном. Как и любимая песня Йорка Videotape из альбома In Rainbows, музыка в «Суспирии» при внешней меланхоличности способна довести до паранойи за счет смещенного ритма и навязчивых повторов. Это не зловещая колыбельная от группы Goblin, как в оригинальной картине, но похоронный марш со взрывным механизмом замедленного действия.

Срабатывает этот механизм в первую очередь в танце, который, как и полагается в мюзиклах, не только выступает законченным произведением, но и движет сюжет и раскрывает характеры. От кастинга-пытки в зеркальной комнате до финального демонического номера Volk эти самодостаточные шоу-стопперы оказываются одновременно и изощренными сценами убийств. Хореограф фильма Дамьен Жале,

«Суспирия»

ученик Пины Бауш, в этой постановке ориентировался на подход другого современного хореографа – Саши Вальц, которая работает с подсознанием, сталкивая исполнителей с их «темной стороной» и страхами. Она же считает танец зеркалом современности.

Впрочем, зеркал современности в «Суспирии» от Луки Гуаданьино даже с избытком. Оставив мистические события в Германии 1977 года, режиссер переносит школу танцев имени Елены Маркос из Фрайбурга впритык к Берлинской стене. Из телевизора доносятся тревожные новости о банде Баадера – Майнхоф. Взбунтовавшись против фашизоидной школы, в леворадикальную Фракцию Красной армии сбежит одна из студенток. Так Гуаданьино подчеркивает конфликт немецкой молодежи, обвинявшей своих отцов в преступлениях второй мировой, и старшего поколения, еще не осознавшего в полной мере свою вину. За фракцию виноватых (правда, скорее не стариков, а мужчин) отвечает здесь психотерапевт – немой свидетель страданий своих пациенток.

При всех формальных признаках – от интерьеров северного барокко до извивающихся в агонии женских тел (труп как произведение искусства убийцы) – «Суспирия» Гуаданьино постепенно сползает в сильный морализаторский крен. В третьем акте отвратительное перевешивает изощренное, а политическое – психологическое. Пугать не обязательно, куда важнее держать зрителей в пресловутом подвешенном состоянии – саспенсе. Но не хичкоковском, а, скорее, в том, о котором говорила героиня Лесли Карон в мюзикле Винсента Миннелли. Для нее термин suspend означал подвешенное состояние между фантазией и реальностью. Недаром Ардженто называли Миннелли от ужастиков. Оба режиссера форсировали выразительные средства: пульсирующие яркие цвета, прерывистое движение камеры, мелькающие неоновые вывески и огни улиц превращали сугубо реалистичное пространство в страшный сон, в котором с равной степенью вероятности могли и танцевать, и убивать.

Зато странное напряжение в новой «Суспирии» ощущается чуть ли не в проходных сценах на улице, в школе или доме психотерапевта. Улицы, больше напоминающие театральные декорации, статуарная пластика застывших фигур, оптика, как у художников раннего итальянского Возрождения, – так Гуаданьино превращает бытовые сцены в жутковатые иллюстрации волшебной сказки.

Как известно, Ардженто первоначально хотел сделать учеников школы двенадцатилетними детьми и только по просьбе продюсеров поднял возрастную планку. К моменту римейка отрочество (тоже, к слову, изобретение модерна) сместилось ближе к двадцати годам, и юные танцовщицы Гуаданьино – словно странные взрослые Бальтюса, помещенные в декорации детского мира. Подросток еще несет в себе память о безвременье детства – далеко не идиллическое, не безоблачное детство то и дело вспыхивает и в памяти Сьюзи. Подобно тому как потенциальное насилие распространяется у Бальтюса в, казалось бы, безоблачный фламандский натюрморт, так и роскошная трапеза в «Суспирии» предвещает для героев если не буквальную гибель, то неизбежную встречу с роком.

В серьезности Гуаданьино, с которой он воспроизводит все доставшиеся ему эпохи (и фильмы), и в его ностальгии тоже очевидно нежелание войти во время взрослое, историческое и политическое. А значит, сколько бы документальных хроник он ни вбрасывал в свою «Суспирию», в ней все равно будет доминировать странность и непричастность реальности. Иначе говоря, жуткое и прекрасное сновидение. ◆

Вадим Рутковский

МЫ (НЕ) МОЖЕМ ЖИТЬ БЕЗ КОСМОСА

Опыт лирического словаря, инспирированный «Человеком на Луне» Дэмиана Шазелла, фильмом открытия 75-го Венецианского кинофестиваля

«Человек на Луне»
First Man
По книге Джеймса Р. Хансена
Автор сценария Джош Сингер
Режиссер Дэмиан Шазелл
Оператор Линус Сандгрен
Художник Найтан Краули
Композитор Джастин Гурвиц
В ролях: Райан Гослинг, Клер Фой, Кьяран Хайндс, Лукас Хаас, Кристофер Эббот, Патрик Фьюджит, Джейсон Кларк
Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Perfect World Pictures, Temple Hill Entertainment, Universal Pictures
США
2018

Это кто вокруг планеты / В корабле своем летит? / Всем народам шлет приветы, / С целым миром говорит. / Пообедав во Вселенной, / Бортовой ведет дневник... / Это он: обыкновенной, / Сельской школы ученик — / Сын учителя с Алтая, / По фамилии Титов. / Знаешь, клятва есть такая: / «Будь готов!» — «Всегда готов!»? / Дорогую клятву эту / Он сквозь жизнь свою пронес / И сказал, садясь в ракету: / «Я готов!.. Лечу!.. Сбылось! / Я народу благодарен / За доверие ко мне. / Проложил мне путь Гагарин / В этой звездной вышине!» Видит он в иллюминатор / Школьный глобус — шар земной: / — Прохожу сейчас экватор! / — Вот Сахара подо мной! / — Слышу вас, с Земли, прилично! / — Курса правильно держусь! — Самочувствие отлично! / — До свиданья. Спать ложусь!..

Это Сергей Михалков, о котором вряд ли знал американский астронавт Нил Армстронг, первый человек на Луне и один из тех, кому волей-неволей путь проложил всё тот же Гагарин. Пишу «вряд ли», потому что на сто

процентов быть уверенным нельзя: в 1970-м Армстронг гостил в СССР, с кем только ни встречался, и советский народ приветствовал его как нового Гагарина – будто не было «холодной войны», гонки вооружений и биполярного мира (какая, однако, ирония судьбы – не будь соперничества сверхдержав, ни одна американская капиталистическая акула не решилась бы выбросить миллионы долларов в черную дыру – на проект высадки на Луне). Дэмиан Шазелл, режиссер «Человека на Луне», и Райан Гослинг, сыгравший Армстронга в новом фильме, о Михалкове точно слыхом ни слыхивали. Но не суть; тон стихотворения, с детства знакомого всем советским школьникам (включая тех, кто стал потом кинорежиссером), эдакий сдержанный, не показной, но внятный ге-

«Человек на Луне»

роизм подходит к каждому фильму о космосе – хоть советскому, хоть голливудскому, хоть неосоветскому. Вне зависимости от жанра: эта интонация, этот чуть лукавый прищур супергероя, знающего себе цену, но не отрывающегося от земных корней, ощутимы и в научной фантастике (ей отдавали предпочтение в XX веке, когда все связанное с космическими программами было совершенно секретно), и в фильмах, основанных на реальных событиях (как про космонавтов, так и про тех, кто готовил полеты; у нас первым таким стало «Укрощение огня», вынужденно замаскировавшее Сергея Королёва под Андрея Башкирцева). Авторская психоделика Кубрика или Тарковского – исключение из правил; я сейчас о глобальных тенденциях. Титов у Михалкова – не меньший космический ковбой, чем любой голливудский астронавт; кино об освоении космоса (что в американском изводе моментально отсылает к покорению Дикого Запада и всей мифологии вестерна) – всегда «кино сверхдержав», всегда истории подвига.

Фильм Шазелла в оригинале называется First Man – без затей, «Первый человек»; впрочем, Фёрстмен – чем не прозвище супергероя, возможного обитателя кишащей спайдерменами марвеловской вселенной? И формально Шазелл следует традиции: будут в фильме изнурительные, требующие богатырской выносливости тренировки (без овладения сверхспособностями не обходится ни один супергерой) и добровольные жертвы, на которые приходится идти ради великой цели, кабинетные споры конструкторов, полеты и подробнейше воссозданная высадка на Луне. И начинает Шазелл картину вроде бы «как положено», с «первого подвига» – тренировочного выхода Нила Армстронга на земную орбиту («видит он в иллюминатор школьный глобус – шар земной»). Но «откуда у хлопца испанская грусть»? Следующая за космическим прологом глава уже не из тех, что положены жанру: Армстронг теряет дочь. Карен, страдавшая злокачественной опухолью мозга, умерла 28 января 1962 года, в возрасте двух лет. Факт, которому огромная статья в Wiki посвящает две строчки мелким шрифтом, становится для «Человека на Луне» определяющим. Вместо истории подвига – история бегства: от боли потерь и вечной памяти, от необходимости выслушивать слова соболезнования и пожимать руки вдов на похоронах погибших товарищей. От семьи – такой любящей и такой приземленной (тут забавно, что Клер Фой, сыгравшая Джанет Армстронг, – само воплощение здравого смысла, женщину, ошибочно принявшую грустного авантюриста Нила за образ стабильности и теперь компенсирующую ее отсутствие собственным прагматизмом, – параллельно съемкам в «Человеке на Луне» отрывалась в роли безбашенной Лисбет Сэлендер, «девушки, которая застряла в паутине»). Не из любви к родине («я народу благодарен за доверие ко мне»? Господь с вами, Армстронгу до народа дела нет – а народ совсем не одобряет такого применения своим налогам), пусть мечта покойного президента Кеннеди Армстронгу и близка. Из мучительного (и, возможно, даже не осознаваемого) томления.

Уже в наши дни старые стихи Михалкова эхом отозвались в диджейском треке «Космонавта и Спутников»; там еще рефреном «Если очень захотеть, можно в космос полететь». По Шазеллу, случай Армстронга – противоположный: можно в космос полететь, если очень не хотеть жить. Как минимум на Земле.

Песни согласия

Вновь восходит луна над моею судьбой / И идет по извечному кругу. / И покажется мне, снова шепчет прибой / То, что мы говорили друг другу. / Колдовскую дорожку выстилает луна, / И, чтоб прошлое мы не забыли, / Вдаль по темной воде убегает она / В те года, где мы счастливы были.

Это Юрий Антонов. Вы скажете, без цитаты из него можно было бы обойтись – никакой прямой связи с Шазеллом, кроме упоминания

лунной дорожки; даже «про любовь» в фильме мимоходом: отношения Нила и Джанет Армстронг – данность, союз двух по-разному сильных людей, никакой романтической слякоти (кстати, в реальной жизни почти эталонный брак Армстронгов таки распался – спустя 38 лет). Про войну – во Вьетнаме, траурные посылки с «грузом 200» доходят оттуда даже до идиллического пригорода, где живут астронавты, – и то больше. И счастливых лет на экране как бы нет: есть каждодневный труд (если отключить эмоции, «Человека на Луне» можно трактовать как крепкую производственную драму), а про счастье – непонятно. И песнями прошлого Шазелл – в отличие, кстати, от большинства режиссеров ретрофильмов – не злоупотребляет, ему хватает оригинального саундтрека постоянного соавтора Джастина Гурвица. Тем не менее, раз уж я пытаюсь уловить в этом тексте невербальные вещи – воздух, настроение, интонацию фильма, – без популярной музыки не обойтись. Потому что Шазелл, при всей нетрадиционной для героических байопиков трепетности и экзистенциальной тоске своего фильма, остается на сто процентов американским режиссером – то есть автором доходчивым. Он в каком-то смысле и есть крунер, чей режиссерский голос звучит не менее уверенно, чем у Фрэнка Синатры. Только с вполне юрий-антоновской душевностью (ну а про то, что эстрада – это двери в другое измерение, можно написать отдельное исследование; не просто так эстрадными песнями заканчиваются шедевры экзистенциального кино «4 месяца, 3 недели и 2 дня», «Лурд» и «Пал Адриенн»).

Песни протеста

A rat done bit my sister Nell / With Whitey on the moon / Her face and arms began to swell / And Whitey's on the moon can't pay no doctor bills / But Whitey's on the moon / Ten years from now I'll be payin' still. / While Whitey's on the moon / You know the man just upped my rent last night / Cause Whitey's on the moon / No hot water, no toilets, no lights / But Whitey's on the moon.

Это – Гил Скотт-Херон, чей мелодекламационный прото-рэп, высмеивающий «белого на Луне» (и исполненный современным соул-певцом Леоном Бриджесом), стал у Шазелла миниатюрным киноклипом внутри большого фильма. Парадокс: крупный афроамериканский поэт, по сути, родоначальник хип-хопа, бунтарь и политический активист, в оптике фильма предстает едва ли не мракобесом. Его трек сопровождает кадры с манифестациями, требующими прекратить бессмысленные траты: в этом нищие манифестанты, у которых нет воды и света, совпадают с богачами-сенаторами, убеждать которых в реальности планов NASA Армстронгу приходилось лично. Столкновение романтики и рацио – самый хрупкий и одновременно провокационный мотив «Человека на Луне». Мы – те замятинские «мы», что «вместе целая страна», – прекрасно можем жить без космоса; Луна – удел мечтателей-одиночек.

Джаз

Джаз – то, от чего Джастин Гурвиц отрекся еще в самом начале работы над звуковой дорожкой. Мол, не ждите «Ла-Ла Мун». Явных джазовых мотивов в эпической партитуре фильма нет. Зато есть виртуозно встроенные в оркестровое звучание терменвокс и архивный синтезатор Moog, связывающие фильм с временем действия: это же саунд низкобюджетной фантастики, на которой мог расти и мечтать маленький Армстронг. Но без джаза никуда; Шазелл – режиссер музыкального мышления, которому близок джазовый принцип: задать главную тему и развить ее в множестве вариаций. В данном случае это не только скорбь и попытка сбежать (с Земли? от судьбы? от самого себя? к месту идиома shoot the moon). Шазелл предпринимает амбициозную попытку энциклопедии американского кино; с легкостью джазовой импровизации он комбинирует разные исторические стили – от парадной помпезности классического Голливуда до деловитости и ревизионизма 1970-х. Воспоминания о sci-fi-трэше соседствуют с высокотехнологичным реализмом; условный Джон Форд – с кадрами à la Малик. При этом никакого подражания; знание о чужом кино вплавлено в уже узнаваемый авторский мир главного сентименталиста наших дней.

Молчание

Молчание – музыка космоса, пусть в кульминационном эпизоде прилунения Шазелл не стесняется врубать Гурвица на полную; в этой сцене прямо-таки оперный размах (с совершенно бесстыдным, но абсолютно оправданным мелодраматизмом). Космическую тишину неизбежно нарушают сводки с «Аполлона-11». Не буду рассуждать здесь, насколько одарен Гослинг-актер; по мне, его фирменная джентльменская невозмутимость, за которой может скрываться что угодно, включая неизбывную тоску-кручину, очень к лицу герою; у членов Американской академии и блогеров может быть другое мнение. Однако вряд ли кто-то, кроме Гослинга, мог так верно произнести фразу-хит Армстронга, ступившего на лунный гравий: That's one small step for man, one giant leap for mankind – «Это один маленький шаг для человека, но гигантский скачок для человечества». Тут дело не в достоверности имитации, не в правильной дозировке пафоса и бесстрастности, а в музыкальности актерского голоса: у меломанов он не может не ассоциироваться с единственным – и превосходным! – альбомом группы Гослинга и Зака Шилдса Dead Man's Bones (2009); звучит, как фраза из песни. И сам фильм тоже; а Шазелл, получается, тоже первый человек: до него никто не снимал таких печальных и таких мелодичных фильмов о космосе. ◆

Елена Стишова

ЗАЩИТНЫЕ ЦВЕТА

«**Человек, который удивил всех**»
Авторы сценария, режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов
Оператор Март Таниэль
Художник Сергей Австриевских
В ролях: Евгений Цыганов, Наталья Кудряшова, Юрий Кузнецов, Павел Майков, Василий Попов, Алексей Филимонов, Елена Ворончихина, Максим Виторган, Амаду Мамадаков, Тимофей Зайцев и другие
Arizona Productions, Homeless Bob Production, Нон-стоп Продакшн, Пан-Атлантик Студио
Россия – Эстония – Франция
2018

Стратегия проекта прояснится лишь во второй трети фильма. А поначалу выстраивается экологическая драма, и завязка не заставит себя долго ждать. После тревелинга вдоль водной глади в лесистых берегах камера вырулит к плоскому берегу, и человек с жетоном инспектора лесного хозяйства на куртке, прыгнув из моторки в темноту леса, тут же нарвется на матерых браконьеров в камуфляже и с оружием. Егерь застукал их с поличным – с тушей оленя. Завяжется схватка. Защищаясь, егерь опередит выстрел из нацеленного на него ружья и завалит одного из подельников. Второй бросится на него с ножом. Последуют короткие эпизоды в больничке и, наконец, возвращение домой, к семье.

Я уже готова смотреть кино про неправедный суд, про то, как егеря Егора Петровича затаскают по судам за превышение пределов самозащиты и, не ровен час, засудят. Ан нет. Все разрешилось за кадром и в пользу героя. Обнимая беременную жену Наташу, Егор успокаивает ее: все было в рамках самообороны. И сюжет резко уйдет в другую сторону: мол, это горюшко – не горе, горе будет впереди. И правда: пока Егора обследовали в больничке, врачи поставили ему нехороший диагноз и обещали жизни месяца на два.

Схватка с браконьерами, вынужденное убийство, ножевое ранение и – обухом по голове – онкологический диагноз. Авторы бросают зрителя из огня да в полымя, будто прикидывая, по какой стежке пойдет сюжет далее. Обманывая зрительские ожидания, ломая стереотипы восприятия, Меркулова и Чупов растягивают завязку-присказку до упора, решая важные задачи «введения в контекст» – репрезентации героев и места действия.

Деревня неказистая, взаправдашняя, лет сто стоит. Улица одна, вдоль нее избы, иные с наличниками старинной работы. Но чего тут нет, так это пышных хором «новых русских» за высокими заборами и с охраной. Видать, деревня эта – такая глубинка, куда богатые не залетают. Дремучий лес кругом. Заповедный лес авторы нашли в Тверской губернии, а в сказочный его преобразила камера эстонского оператора Марта Таниэля. Постперестроечная новь не свила гнезда на здешней территории. Одна лишь примета времени: вместо сельсовета властные позиции занимает администрация в лице ее главы. Павел Майков в нескольких эпизодах набросал что называется «типический образ».

Егор (Евгений Цыганов) на первый взгляд не больно деревенский. Но и не городской: мимезис актера выдает в его герое потомственного сельчанина с хозяйской хваткой. Идет Егор вдоль деревни – все встречные к нему с уважением; начальник, завидев Егора, тормозит, выходит из старенького «жигуленка», чтобы поручкаться лично. Егор Петрович – ответственный, справный мужик, примерный семьянин. Растит сына, ждет прибавления семейства, жену любит, ладит с тестем. Узнав о диагнозе-приговоре, первым делом идет в Сбербанк и переводит свой вклад на имя жены, обсуждает рабочие проблемы с властью и, только порешав главные дела, уступает слезным просьбам жены проконсультироваться у хороших врачей – то ли в районе, то ли в области. Деньги на консультацию собирали всем миром. И соседка принесла заначенные от выпивохи мужа купюры, и глава администрации отстегнул из общественного фонда. Врач, однако, повел себя странно: заявил, что помочь ничем не может, и поспешно ретировался, не взяв гонорара. Тогда за дело взялась безутешная Наташа.

Наталья Кудряшова получила приз «За лучшую женскую роль» в венецианской программе «Горизонты». Призы вручались без письменной расшифровки, но можно предположить, что жюристов впечатлил пленительный образ русской женственности, явленный в этой роли. Кудряшова, актриса и режиссер «Пионеров-героев», фильма-концепта, замеченного в берлинской «Панораме»-2015, в новой актерской работе угадала архетип народного характера, исчезнувшего с нашего экрана, казалось, с концами. Материнское либидо преобладает в этом женском типе, и Кудряшова играет любящую жену-мать, силу-слабость, защиту и опеку для каждого, кто окажется под ее крылом.

В отчаянии Наташа позвала местную целительницу. Та напялила на себя шаманское облачение и маску с клювом, обернулась вроде как коршуном и в заброшенной подсобке долго колдовала-колдовала над

отрешенным Егором. Чуда, похоже, не случилось. Егор уходит в лес с глаз долой, думает свои тяжелые думы. Тут вдруг явится перед ним та самая целительница. Ни дать ни взять лесная кикимора. Она пьяно хихикает, мол, деньги вернуть не могу, на них водка куплена. Зато даст Егору совет, как обмануть смерть. И поведает про селезня Жамбу, героя бурятского эпоса, которому такое удалось: «И что выдумал, хитрожопый! Извалялся в пыли и стал похож на серую утку. И когда смерть пришла, она его не увидела». С этого эпизода сюжет пустится в очередной вираж, который и окажется стволовым, смыслообразующим. А в кадре то и дело начнет мелькать стая гусей.

Не веря глазам своим, увидим в затемненном кадре, как Егор натягивает женские колготки. Наезд камеры: Егор подкрашивает губы, в ушах клипсы. И, несмелый, в новом образе выходит во двор из баньки, где он хоронится от семьи. Сменив жанр на небывальщину, фильм сохранит формат реалистического нарратива. Но уже без психологических мотиваций, следуя базовым морфемам сказки (по Проппу). Герой получает от *дарительницы* (кикимора-целительница) подсказку, как обмануть смерть. Переодевшись в женское платье, он *преображается*, становится *другим*. И вступает на путь *испытаний*.

Дискурс перемены пола, прочно удерживающий приоритетные позиции в мире политкорректности, против всяких ожиданий скрещивается-сопрягается в фильме с магическими практиками. Остроумный авторский прием обогащает жанровую палитру фильма, намекая на философскую притчу, и переводит его в контекст трансгендерной проблематики. И нет нужды, что переодевание героя не связано с его желанием всерьез поменять пол, хотя венецианские журналисты, первые зрители фильма, без труда разглядели на экране ЛГБТ-тематику, в наших палестинах непопулярную.

Меркулова и Чупов имеют удачный опыт использования провокационных приемов в «Интимных местах» – парном игровом дебюте. В том фильме шутя-играя они докопались до триггерных точек бытующей модели морали-нравственности напоказ, прикрытой толстым слоем фарисейства. Стилистический оксюморон – небывальщина, рассказанная как быль, – в новом фильме открывает социально-проблемный ресурс сюжета. Он начинает работать, едва деревенская общественность пронюхает, что Егор нарядился в женское платье.

Авторы «зачистили» возможные публицистические обертоны уже на стадии сценария. И все же проекция актуальной общественной проблемы, связанной с нетерпимостью непобедимого русского менталитета к сексменьшинствам, к любой инаковости, конечно же, прочитывается. Это и есть message фильма.

О перемене пола тут и речи нет. Однако негативная тень радикального трансвестизма присутствует – в травестированном обличье. Потому как темное сознание не знает разницы между человеком, поменявшим пол, и тем, кто по какой-то причине сменил традиционную гендерную маркировку: одежду, прическу, макияж etc.

«Человек, который удивил всех»

Почин гонениям на доселе уважаемого члена общества положит любимая жена: она закроет перед мужем дверь в дом. Метаморфоза Егора, его молчание в ответ на ее вопросы – как объяснить сыну и отцу поведение главы семьи? Тем временем общественное мнение молниеносно созрело, чтобы покарать возмутительного нарушителя устоев и приличий. Мужик переоделся в женское платье, виданное ли дело? Почему он пошел на такой шаг, знают только авторы фильма, их герой и, смею предположить, часть зрителей, тех, кто считывает с экрана причинно-следственные связи. Сельчане не задаются таким вопросом. Вооруженные дрекольем, они ворвутся во двор к егерю, и только тесть, выстрелив в воздух, разгонит агрессивную толпу и спасет зятя от расправы. Однако накостыляют Егору по полной, повалят на землю, изваляют в пыли (что и было прописано знахаркой). А тот молчит, как партизан на допросе. И терпит.

Согласно логике сказки главное испытание еще впереди. Егор, спасаясь от разъяренных односельчан, пробирается в лесную глухомань, в охотничий приют, свертывается калачиком на деревянной лавке. В лесу раздается топор дровосека. Этот условный дровосек и окажется тем хтоническим Чудовищем, поединок с которым предстоит герою. Здоровенный детина с плоским лицом бывалого бандюгана зайдет познакомиться с девушкой. Не найдя под юбкой того, что искал, детина взревет от обиды и обрушит на Егора всю свою звериную силу. И это еще не всё. Он приведет подельников, и те, уже распаленные, учинят групповое изнасилование то ли бабы, то ли мужика. Заметив, что жертва не сопротивляется, бандиты струхнут: а вдруг этот незнамо кто уже испустил дух? И обратятся в бегство.

Настает черед *чудесной помощницы,* и она появится. Она – Наташа, жена. Вопросов не задаст – затопит печурку, обмоет Егора, расстелет

скатерть-самобранку, накормит-напоит, спать уложит, укроет потеплее и сама приляжет рядом. Уж не живой ли водой обмыла жена мужа? Похоже, так оно и есть, судя по финальному эпизоду.

Тут и сказочке конец. Но не конец фильма, которому под занавес в самый раз предъявить ряд вопросов. Заявлен жанр притчи, причем философской – про человека, «который удивил всех», решившись попрать смерть любой ценой. Герой подвергается гонениям, становится парией, проходит через унизительные испытания, а на челе его высоком ни следов глубокой душевной жизни, ни намека на духовную работу – нет «усилья Воскресенья», без которого не осилить свою Голгофу. Надев маску полного отрешения от всего земного и приняв обет молчания, герой вступает на путь борьбы за жизнь, но и на финише остается в той же маске. Евгений Цыганов, видимо, послушно следует режиссерской концепции роли. Востребованный актер кого только не переиграл, и деревенский парень есть в его послужном списке – в «Одной счастливой деревне», знаменитом спектакле Петра Фоменко, до сих пор репертуарном в театре «фоменок». В женское платье Цыганов переоделся впервые, не имея задачи «блеснуть мастерством» и сыграть женщину. Сценаристы не предложили актеру внутренней драматургии, кроме разве что преодоления страха при появлении на людях в женском обличье.

Авторы интуитивно точно перевели сюжет в регистр сказки. Только этого мало. Притча требует мифологических отсылок, что не так уж и сложно: сюжет переодевания – культурный пласт с немалой историей, с множеством коннотаций. Тогда бы это был другой фильм. Но вернемся напоследок к тому, который снят.

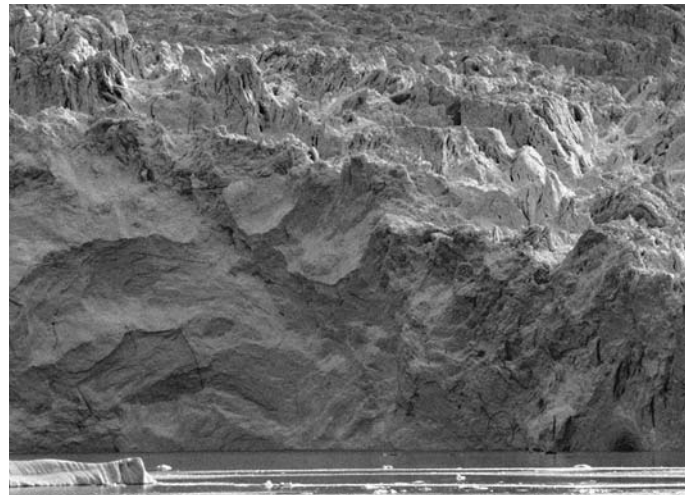
В заключительных эпизодах в интерьере больницы Егор в белых больничных одежках медленно уплывет в бездну аппарата МРТ. Вернется живой, и врач озабоченно бросит реплику: «Где опухоль?» Еще раз отправит пациента на снимок. И вот стоит Егор, весь в белом, у больничного окна. Первый снег уже лег на еще зеленеющие кусты. Стайка гусей деловито вынырнет не поймешь откуда.

Так это хэппи энд? ◆

Виктория Белопольская

ОТБЫТИЕ С ПЛАНЕТЫ СОЛЯРИС

«Акварель»
Aquarela
Авторы сценария Виктор Косаковский, Аймара Рекес
Режиссер Виктор Косаковский
Операторы Бен Бернхард, Виктор Косаковский
Композитор Эйкка Топпинен
Aconite Productions, BFI Film Fund, Danish Documentary Production, Louverture Films, Ma.Ja.De Filmproduktion
Великобритания – Германия – Дания – США
2018



Оскорбительное сравнение с продукцией Discovery и NatGeo. Еще один видовой фильм для IMAX. Апдейт «Океанов» неутомимого кинопросветителя Жака Перрена. Снято с новаторской частотой 96 кадров в секунду. Авторская фанаберия. И наконец, «фильм человека чокнувшегося».

Так говорят и пишут об «Акварели», и так после просмотра в Венеции определила ее моя коллега. То есть она употребила куда более острое, емкое и непечатное слово, чем «чокнувшийся». В том невоспроизводимом в СМИ слове есть и такой смысловой оттенок: чокнувшийся на почве собственной значимости.

Но правда трудно, трудно смотреть как фильм, да еще и на кинофестивале, где сплошь одни фильмы, эту экранизацию существующего только в голове автора философского трактата. И действительно, только чокнувшийся в каком-то смысле режиссер (да еще и документалист, имеющий дело с сырьем суверенной, не зависящей от него реальности) может поставить перед собой такую отчаянную задачу: предъявить нам в виде полуторачасового фильма свое личное понимание устройства мира, свою персональную космогонию.

«Акварель»

Но когда Косаковский снимал своих «Антиподов», тоже отчасти на Байкале, как и один из эпизодов «Акварели», его героиня, двенадцатилетняя девочка, как-то сказала, что в следующей жизни она хотела бы быть не человеком, не животным, не живым существом вообще. Она хотела бы быть водой, «чистой байкальской водой». Он воспринял ее слова как намек на воду – действующее лицо, воду-характер. Героиню всемирного значения. Та девочка подсказала ему путь превращения его героя: он уже не человек, а одна из сил природы. Нечто свободное от всего антропоморфного и антропоцентричного, от человеческого взгляда, от мифа как способа понять стихию, от рационализации. Иными словами, Косаковскому предстоял путь от «Моби Дика», романной притчи о том, как человек, одержимый гордыней «венца творенья», тщетно пытается противостоять порождению самой природы, к знаменитому «антигуманистическому» замечанию Блока в дневнике от 5 апреля 1912 года: «Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)...»

Прошли годы, прежде чем Косаковский нашел свою «форму воды».

В «Акварели» нет слов – ни за кадром, ни – почти – в кадре. Разве что в самом начале, когда неизвестные люди на фоне бесконечной, огромной, масштабной байкальской панорамы суетятся на подтаявшем льду, смешно поскальзываясь в лужах, комично вставая на колени, чтобы сквозь его толщу заглянуть под, внутрь озера, а потом неимоверными и тоже порой комичными усилиями доставая из-подо льда затонувшие автомобили бедолаг, бездумно использующих «славное море» для сокращения путешествий с берега на берег. Да и останки самих бедолаг тоже… Вот тут, минуте на пятнадцатой 89-минутного фильма слова (и вместе с ними комизм действий людей на льду) заканчиваются – когда спасатели поднимают из-подо льда одну машину,

прямо на наших глазах на некотором отдалении уходит под лед другая, а ее нетрезвые в хлам пассажиры выбираются из ледяной глубины и, путаясь в своих ногах, бегут прямо на камеру. Кровь на осоловевшем лице одного – единственный знак, что в этом пейзаже, ледяном, выстуженном, бесконечном, в этой безбрежности неживой материи все-таки возможна материя живая. Но она тщедушна, бессильна: ни профессионалам из МЧС, ни порывавшимся им помочь отчаянным автомобилистам так и не удастся спасти ушедшего под лед третьего пассажира затонувшей машины. Они не найдут его подо льдом. А жизнь человека в воде такой температуры, как там и тогда, может продлиться не больше трех минут.

Эта сцена с иступленной человеческой активностью в начале фильма – сначала комической, потом трагической – становится как бы прологом или даже эпиграфом к основному повествованию. К повествованию о мире, в котором дышат и ворочаются льды; где реки низвергаются водопадами в облака, становятся паром, а потом чудесным образом вновь реками; где обрушиваются ледяные стены, которым миллионы лет; ураганы сокрушают города; молниеносно передвигаются стодвадцатиметровой высоты айсберги; длятся и длятся шторма, вздыбливающие бесконечные черные воды. И где жизнь человека в сравнении с возрастом воды даже не три минуты, а так, доля секунды.

Судьба человека тут – тщетное усилие. Его неотвратимо ждет трагедия, хотя он и борется отчаянно, как те два яхтсмена, мужчина и женщина, на паруснике, ушедшем в океан с Косаковским на борту и, по его же предложению, вошедшем в зону трехнедельного шторма. Человека ждет трагедия не только в случае демонстрации им бессмысленной отваги, а эпизоды на паруснике сняты как энергичный экшн. Но и если он покорен, как гренландцы, отправившиеся из своего сельца по делам на моторке, лавировавшие между обычными в их широтах айсбергами, а потом исчезнувшие из лодки… Мы видели их так обыденно садящимися в лодку, деловито отплывающими, а потом… только лодку. Она выглянула среди льдов. А фильм течет дальше, и вероятная гибель двух мужчин и женщины не сообщает ему пафоса, не колеблет его течения. Косаковский сделал фильм о силе, которая больше, значимее нас. И о ее безучастности к нам.

Так откуда тут возьмутся слова? Какими словами передашь эти доли секунды на фоне бессмертия стихии? Так что в фильме о всесильной иррациональности нет вербального. На словах – а они производное от так называемого разума – поставлен жирный крест. И на авансцену выходят эти 96 кадров в секунду, которые дают картинку немыслимой подробности и изобразительной агрессивности, мощи. Именно такое изображение – при идеальной 96-кадровой проекции, которая почти никому в мире пока недоступна, – и заразит зрителя ужасом от наблюдения, например, того, как полынья медленно затягивается льдом и становится похожей на пасть акулы, разверстую, готовую поглотить.

В этом главное отличие «Акварели» от «Левиафана» (Leviathan; 2012) Верены Паравел и Люсьена Кастейна-Тейлора, сравнить с которым ее так естественно и так заманчиво: ведь в нем тоже действует океан, он там тоже главный герой и тоже немыслимая сила и авторы тоже применили некое технологическое новшество – «Левиафан» снят на шестнадцать, кажется, суперобъективных камер GoPro, установленных на борту траулера у берегов Северной Каролины.

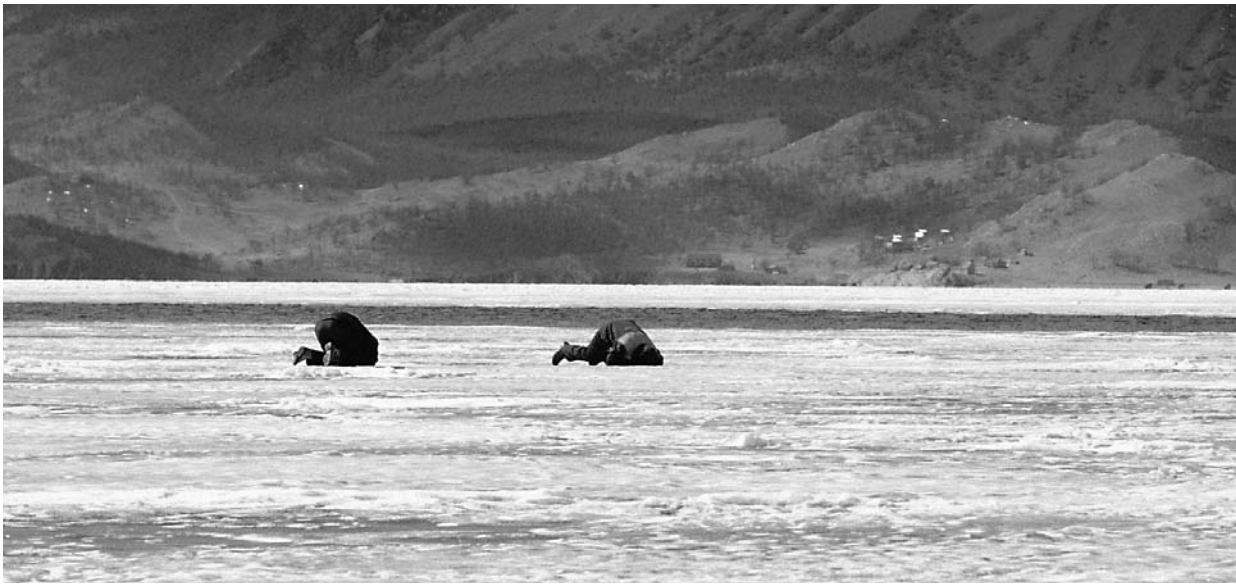
Но Паравел и Кастейн-Тейлор смело переплавляли документальный фильм в хоррор, превращали безусловные, неподконтрольные воды в монстра, нацеленного на поглощение всего, что вторглось в его ареал. Рационализировали его. Косаковский же сталкивает зрителя с окончательной безусловностью, с тем, что нельзя приручить, чему нельзя выставить условий.

И в этом смысле у «Акварели» партнер по диалогу совсем иной – «Солярис» Станислава Лема. Причем «Солярис» именно Лема, а не Андрея Тарковского.

Как мы помним, единственный обитатель планеты Солярис, Океан, входил во взаимодействие с исследователями с Земли, доставляя им «гостей», навсегда, казалось, утраченных людей из их прошлого, безжалостные производные от неспокойной совести, от чувства вины. Океан становился этической силой – он заставлял землян вновь переживать это чувство и таким образом с новой силой ощутить себя людьми, высшими существами, способными на нравственные мучения и как следствие на великодушие. Отвага же «Акварели» – тут-то и чувствуется ее «чокнутость» – в том, что здешний Океан тоже становится этической силой. Вот только призывает он «венец творенья» не зазнаваться и помнить, что «есть еще» она, мощь природы. И ей нет дела до нас со всеми нашими виной, совестью и памятью. И поэтому в «Акварели» единственными посетителями некогда ухоженного кладбища в Калифорнии, теперь затопленного ураганом «Ирма», становятся цапли безжизненно-белого цвета. Безмозглые, в нашем понимании, птицы. А человек, спасающийся от наводнения в освещенной лишь светом камеры пещере в Венесуэле, поднимает руки, будто сдаваясь перед мощью стихии, и улыбается улыбкой беспомощности, капитуляции перед лицом несоизмеримо большей силы. Немыслимо прекрасной улыбкой, такой же прекрасной, как белые цапли на идеально живописном захваченном водой кладбище.

В красоте «Акварели», ее подозрительной гармонии выразился своеобразный экстремизм автора. Красота изображения тут средство террора зрителя. Его заставляют буквально ощутить то, что ощущает сам автор, – свою беспомощную малость.

Сам метод создания этого фильма стал его пафосом. Снимая в экстремальных условиях – на паруснике в открытом океане в трехнедельный шторм или на айсберге, на котором сооружено некое сложное укрытие на случай, если айсберг перевернется и он окажется под водой, – Косаковский доходит и до прямого шантажа. Тут слышен призыв:



«Акварель»

я тут жизнью рискую, так пусть же до вас наконец дойдет, сколь мы ничтожны и никчемны на собственной планете. То есть роль этической силы он берет и на себя. И эта этическая сила антиантропоцентрична. Хотя сам Косаковский впрямую в этом и не признается. «Я вижу столько прекрасного и восхитительного, удивительного и необъяснимого, что мне нужно найти способ передать все это дальше», – уклончиво говорит он. И всё.

Если помните, лемовский Крис Кельвин решил остаться на Солярисе, хотя соляристика, наука о единственном обитателе планеты, мыслящем Океане, пришла в упадок: она оказалась неспособна познать свой объект. Кельвин же не потерял надежды понять и установить контакт. А вот автор «Акварели» точно знает, что на его Солярисе все прозрачно, как байкальский лед. И нечего тут понимать: его Солярис нужно просто принять всей своей ничтожностью. ◆

Виктор Косаковский:

«ЧЕЛОВЕК ПЕРЕОЦЕНИЛ СВОЕ ЗНАЧЕНИЕ»

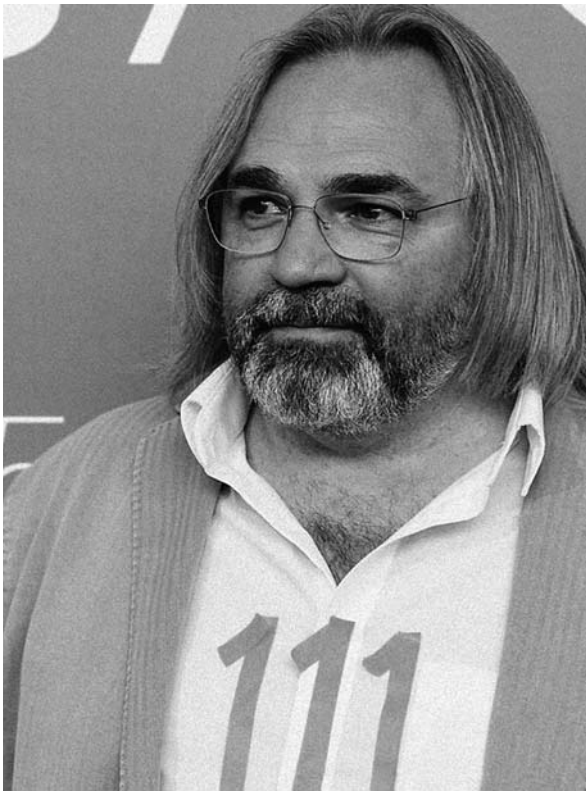
Беседу ведет Ирина Романова

Показанная в Венеции «Акварель» была и фильмом закрытия 28-го международного кинофестиваля «Послание к человеку». В мире существует только два специальных проектора для просмотра фильмов формата 96 кадров в секунду. Виктор Косаковский пошел на компромисс, показав в Санкт-Петербурге свою картину в формате 48 к/сек.: режиссер хотел, чтобы «Акварель» увидели в его родном городе.

Ирина Романова. После съемок фильма «Да здравствуют антиподы!» вы говорили: «Кто-то делал этот фильм за меня». Вы можете сказать то же самое про «Акварель»?
Виктор Косаковский. Я перестал быть мистиком, потому что не знал, что буду снимать завтра, что буду делать следующее. Планировал завтрашний день немножко, но не знал, чем он закончится, и поэтому не планировал послезавтрашний день. В этом смысле фильм уникальный. Я вообще не монтировал – положил материал в том порядке, в каком его снял, и не переставлял местами эпизоды. Вот как оно пошло, так и пошло. Сняв что-то, думал: а что теперь? что же должно быть дальше? может быть, надо ехать туда? И ехал. Снимал в Гренландии, и получилось, что главным героем стал айсберг. Ну айсберг. Уже с этой стороны его снял, с той снял, и человека он убил. Я даже поставил камеру под айсберг, что технически почти невозможно, и даже свет поставил под него. А дальше что? Потом вижу, что он задрейфовал в океан, ну и я поплыл в океан. Вот так и снял весь фильм. Изображение я сложил очень быстро, а звук мы делали полгода. У нас там 118 каналов, чего в принципе не бывает. В документальном кино пять-шесть каналов.

Ирина Романова. Но у вас же был съемочный график и определенное количество дней, в которые нужно было уложиться. У вас появляется беспокойство, что не успеете снять?

Виктор Косаковский. Бывает. И паника случается. Когда кажется, что ничего не сможешь сделать. И как это происходит обычно: самое лучшее снимаешь в последний день. Например, мы приехали сюда и у меня три дня на съемку. Я точно знаю, что в последнюю ночь и в последнее утро обязательно произойдет то, что мне нужно. Но для того чтобы оно произошло, нужно долго страдать, и ждать, и мучиться, и переживать, и думать: «Все загубил, ничего нет, приехал, ничего не снял». И вдруг что-то случается. Паника… она такая. Каждый новый фильм я начинаю, как и любой дебютант: у меня нет продюсера, нет денег, я не могу доказать, что проект интересен. Я буду три года собирать деньги, потому что ставлю задачу другую, и люди не понимают, как это можно снимать, кому это вообще надо. Так было с «Акварелью». Главный герой – вода, сюжета нет, героев нет, дикторского текста нет. Мне говорили: «Кто это будет смотреть?» Да, сюжета ноль, но там есть нечто такое, что зритель из зала не уйдет. Но никто не дает денег. Сейчас я делаю вообще сумасшедшее кино. Никто никогда не будет финансировать такое.



Виктор Косаковский

Ирина Романова. Какое?

Виктор Косаковский. Это про свинью, корову и курицу. Они живут в разных местах, но в фильме будет, как будто они живут вместе. Одна корова у меня английская, другая испанская, курица из Уэльса, а свинья норвежская. Ничего лучшего я в своей жизни не снимал. И никакого фильма сильнее, чем этот, я не делал. Я закончил съемки три дня назад. И это будет круче, чем «Беловы»[1]. Это будет самый серьезный в моей жизни фильм. Самый важный для меня фильм, безусловно.

Ирина Романова. Говоря об «Акварели», вы упоминали страшные кадры, которые вошли в фильм. Как вы для себя решаете, что можно показать, а что нет?

Виктор Косаковский. Каждый режиссер для себя решает сам и имеет страшный суд внутри себя: что себе можешь позволить, а что нет. Это как с интервью: вы можете нарезать его таким образом, что я буду кретин, безнравственный. Иногда получается, что снимаешь что-то случайно. Ты это не снимал, ты снимал совсем другое, но вдруг в кадре что-то

1. Документальный фильм Виктора Косаковского, в 1992 году вызвавший серьезные дискуссии в профессиональной среде, но и сторонниками, и противниками признанный как важное, неординарное – знаковое событие. – *Прим. ред.*

произошло. И потом ты должен себя спросить: «Я должен это показать, или я показать это не имею права?» И дальше себя год или полтора мучаешь этим вопросом.

Ирина Романова. Вам как человеку внутренне тяжело снимать такие кадры?

Виктор Косаковский. Отвечу так. Я живу все время в самолетах. Но сейчас монтирую картину и живу в таком месте, когда в окно вижу, как люди занимаются паркуром. Раньше были все на скейтах, а теперь перепрыгивают через барьеры, с крыши на крышу. Смотрю на них и поражаюсь, насколько они феноменально это делают. Маленькие, старенькие, толстенькие, хлюпенькие, не важно, женщина или мужчина, и даже одна беременная была. И вот они прыгают, и я не понимаю, как они это делают. Я иногда думаю, что надо снимать, это так красиво. А боюсь. Думаю: поставлю камеру, а вдруг кто-то упадет, шею сломает. И поэтому не снимаю. Я чаще всего не снимаю, я побаиваюсь. Камера, в принципе, оружие. Вот в «Акварели» есть пять моментов, когда думаешь: нельзя это снять, можно только умереть.

Ирина Романова. В начале вашей карьеры главными героями фильмов были люди, в «Да здравствуют антиподы!» вы отдаляетесь от них, а в «Акварели» главный герой вода. Вам перестали быть интересны люди или вы пока не встретили героя?

Виктор Косаковский. Я снимал про людей, но некоторые подумали, что я не люблю людей. После фильма «Тише!» мне сказали: «Ты не любишь Россию». Про героев фильма «Среда» говорили: «Ты выбрал каких-то неправильных людей». Так я их не выбирал, они родились со мной в один день. Я не сказал никому: «Ты некрасивый, я не буду тебя снимать». Какие родились, таких я и снимал. В этом была идея – увидеть людей, которые родились с тобой в один день. Я понял: чем откровеннее я, чем больше я патриот, тем больше люди считают, что я против России. Чем больше я страдаю, снимая человека, тем больше кажется им, что я показываю неправду о человеке, как-то сгущаю краски. Это первая причина. Вторая причина… Один мой фильм показывали здесь в кинотеатре, а люди не пошли смотреть. Он шел десять дней, и десять человек приходили на сеанс. Я понял, что народу, человеку мой фильм неинтересен, несмотря на то что я хоть немножко известен. Людям не нужно это, и зачем же я буду навязывать им свою точку зрения, если они даже не хотят ее знать?

Ирина Романова. Вы много путешествуете по миру, встречаете разных людей. Что вы для себя открыли?

Виктор Косаковский. Я понял две принципиальные вещи. Первая: мы не отличаемся друг от друга. Можно найти родственную душу и в Африке, и в Южной Америке, и в Северной. Ты можешь встретить человека, который поймет тебя даже лучше, чем русский человек. Потом я понял, что дельфины не делятся на испанских и французских. Они просто дельфины, и мы воспринимаем их как дельфинов. Когда мы смотрим кино про китов, мы думаем, что это просто кино про китов, а не про

новозеландских или канадских. А мы-то придумали, что мы разные, какие-то особые. В этом есть неправильность. И вторая вещь, которую я понял, – человек переоценил свое значение. Мы думаем, что мы самые главные, что можем взять, например, и убить. Это о чем говорит? Мы думаем, что имеем право, что это все вокруг для нас. Что мы можем всем управлять, все менять, все для нашего удобства, все для нашего блага. Сегодня меня спросили: «Какая у вас ассоциация по поводу Австралии?» Моя первая ассоциация такая. В Индийском океане плавает остров из пластмассовых бутылок размером с Австралию. А когда появились пластиковые бутылки, мы были так счастливы. Я помню, в 80-м году во время Олимпиады появились пластиковые пакеты. Это было что-то невероятное, такое счастье. Все дарили друг другу пластиковые пакеты, иначе с авоськой приходилось идти. А сейчас пластик нас задушил. Вот поэтому мы переоценили свое значение, как мне кажется. Мы уже не видим ничего, кроме себя. Начинается постоянное: «Я такой, я убийца, а я могу убить лучше, а я мазохист, а я садист, а я могу пытать». И люди наслаждаются этим. Люди действительно единственные существа на Земле, которые изобрели садизм, единственные существа, которые пытают, и мы единственные, кто изобрел геноцид. Конечно, мы особенные, безусловно. Но, возвращаясь к вашему предыдущему вопросу… Кто-то сказал: «Чем больше я узнаю людей, тем больше мне нравятся собаки». Боюсь, что всё именно так. Не говорю, что я прав. Я говорю, что это моя дорога. Мне нравятся и мне близки слова из романа «Идиот»: «Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его».

Ирина Романова. У вас на пиджаке прикреплен значок с цифрами, обозначающими количество дней голодовки Олега Сенцова. А в какой момент и почему вы решили это сделать?

Виктор Косаковский. Когда Олег начал голодовку, несколько изданий ставили на своей «шапке»: «Сегодня 20-й день голодовки… Сегодня 57-й день голодовки…» Раньше было в заголовке, потом перешло в середину, потом оказалось в конце, потом просто исчезло у кого-то. Значит, эта трагедия уже перестает быть актуальной, важной. И это значит, что мы согласились с тем, что его убивают. Я не политик. Я сострадаю человеку. Дело в том, что мы согласны с тем, что здесь происходит. Вот что меня возмутило и почему я в Венеции это сделал. Потому что, мне кажется, в последнее время просто забыли о Сенцове. И я решил хотя бы как-то напомнить. Кричать бесполезно. Были письма в защиту, поддержка от оскаровской киноакадемии, многие именитые режиссеры подписывали. Бесполезно. Но забыть о Сенцове просто так? Главное – помнить и не забывать. ◆

Юлия Тарабарина

ДАВЛЕНИЕ ПУСТОТЫ

Малоизвестные широкой общественности ирландки Ивонн Фаррелл и Шелли Макнамара, кураторы XVI Венецианской архитектурной биеннале, в качестве ее темы назвали Freespace – «Свободное пространство». В ответ участники занялись интенсивным освобождением пространств. Сами же кураторы сосредоточились на раскрывании окон, стремясь «освободить» доставшиеся им помещения в Арсенале и главный павильон Биеннале в Джардини для света и воздуха, где, в частности, они открыли щелевидный балкон, прорезанный некогда Карло Скарпой. Щелью все восхищались, вдыхали через нее воздух, порой забывая, что сделана она не к нынешней выставке.

Первую премию получил павильон Швейцарии, сумевший удачно обыграть тему пустоты, наполнив ее и полемическим, и метафизическим смыслом, превратив внутреннее пространство в мегаквартиру арендного типа – белую, пустую, унифицированную во всем, кроме размеров. Предсказуемой ассоциацией стала Алиса в Стране чудес, поскольку посетители попадали то в очень маленькое пространство, сгибаясь в три погибели, то в гигантское, где дети прыгают, пытаясь достать до дверной ручки. Однообразие арендных квартир – не главная мысль кураторов. Воздействует на психику мощнейшее давление «простых» параметров объема и протяженности. А развлекает полет воображения в духе иллюзий барокко или сказок писателей-романтиков. Проход по павильону и впрямь оказывается приключением, организованным минимальными и виртуозными средствами. Это безоговорочный успех, который не оспорил ни один критик. Редкий случай не только на Биеннале.

Павильон Голландии не получил никаких премий, хотя расхваливали его в кулуарах не меньше, чем победителя. Главным сюжетом, как и в павильоне Швейцарии, стал проход публики сквозь ячейки разного масштаба. Но здесь они были наполнены разнообразной информацией. В центре выгородка из оранжевых стенок, расчерченных на дверцы размером с ячейки для хранения вещей в бассейне, например. Часть из них представляет собой ящички, зато есть тут и полноценные двери в пространство нескольких инсталляций. Это тоже аттракцион – игра с масштабом, но интригу для посетителя создает его выбор двери. Иначе говоря, свободный выбор, какой ящик открыть, в какую дверь зайти. Самая яркая инсталляция, принадлежащая архитектурному критику Беатрис Коломина, посвящена протесту Йоко Оно и Джона Леннона против войны во Вьетнаме (их девиз: «Stay in bed, grow your hair»). Лежа в постели, рядом с которой, словно в церкви, стоял огромный букет белых лилий, Беатрис (на вернисаже) в полосатой пижаме брала интервью у архитекторов. Занимательное было зрелище.

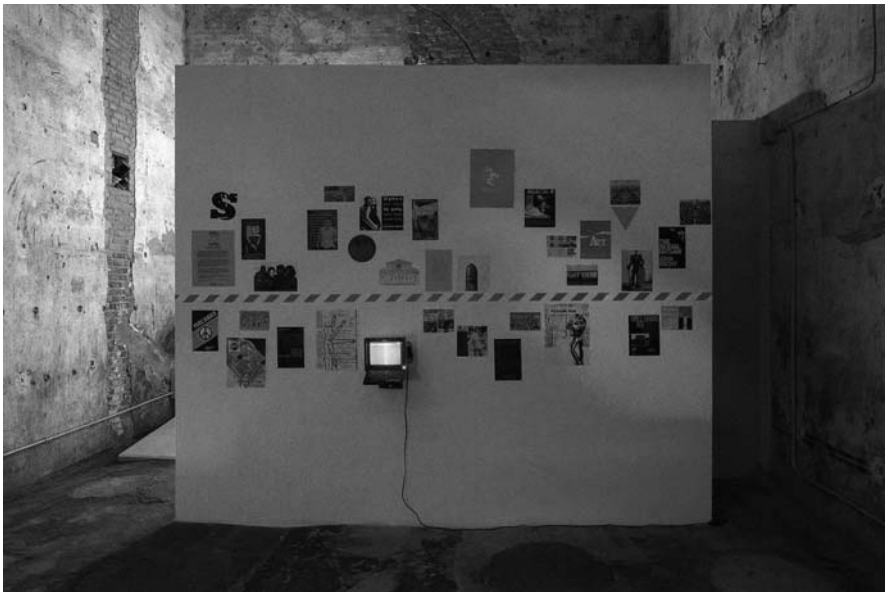
Созвучным павильону Голландии оказался французский. И хотя центральное ядро помещения было увешано бытовыми предметами, ритм и структура подачи материала сохранили воздушность и лиризм. Пространством свободы здесь оказались образчики реновации промзон, то есть обживание выморочных пространств закрытых предприятий – не сквоттинга, но и не девелоперского сноса с гипермасштабным новым строительством. Кураторы, группа Encore heureux («Всё еще счастливы»), и занимаются такими проектами. Макеты из нарезанной лазером светло-розовой фанеры со вставками видео на миниатюрных экранах призваны заронить в сердцах надежду на «лучшие времена», несмотря на угрозы рыночной экономики. Такой пример левого дискурса стал на Биеннале весьма элегичным и самым комфортным для зрителя.

Кураторы же павильона США отреагировали на провокативный девиз Биеннале очень резко. Антитрамповский получился проект. Один из залов посвящен мексиканской стене, точнее, тому, как она мешает миграции животных и естественному распределению стоков. А в последнем зале мы смотрим на Землю из космоса, и в этой инсталляции участвовали Diller Scofidio + Renfro, авторы московского парка «Зарядье». Черные с проблесками кислотно-зеленого цвета залы убеждают в плачевном состоянии мира, не гнушаясь предсказуемой экспозицией.

Американский павильон – это реакция боли на призыв Freespace. Как и израильский, в котором рассказаны, вполне самокритично, истории, связанные со спорными территориями Храмовой горы. Стоит упомянуть гробницу Рахили, которая теперь доступна только иудеям и защищена бетонной стеной с колючей проволокой. Но половина второго этажа занята более продуктивной темой – макетами конкурса по урбанистическому осмыслению площади перед Стеной

плача. А травма Германии – это Стена. Она смоделирована в виде вырастающих из пола черных полос. На их внутренней стороне – история Берлинской стены и связанные с ней «пограничные» сюжеты из других стран. Люди разного возраста, цвета кожи рассказывают на мониторах о преградах, выстроенных политиками и дробящих мир на зоны (или гетто). Словом, Швейцария, Голландия и Франция предстают как страны спокойные, задумчивые и склонные к нюансам, а для США, Израиля и Германии политическая проблематика не утратила ни остроты, ни актуальности.

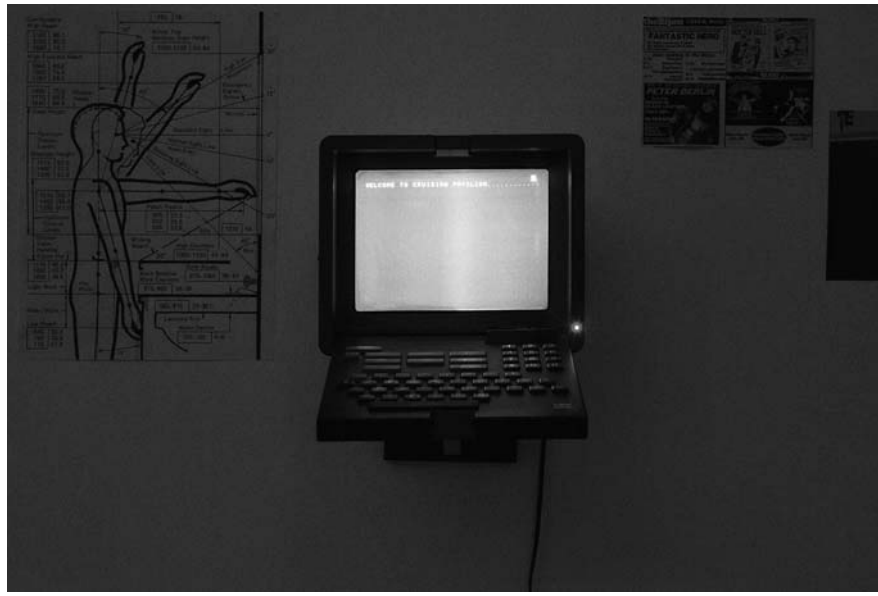
Бывшие империи (Британия, Австрия и Венгрия) среагировали на призыв освободить пространство тем, что построили в своих павильонах лестницы в небо. Венгерская лестница похожа на британскую –



это алюминиевые леса. Но венгерская конструкция вся дрожит, когда идешь по ступенькам, – так напрашивается (спекулятивное?) сравнение Британской империи с империей Габсбургов. Впрочем, фанерная австрийская инсталляция Хенке Шрайека *Thoughts Form Matter* вполне надежна, хотя и заканчивается вверху каким-то беспейзажным тупиком. Зато отраженные в зеркальном полу дворика деревья чудо как хороши. Как и неожиданный павильон Венесуэлы, восхваляющий парки имени Уго Чавеса: половину здания занимает лестница из металлических конструкций, то ли у британцев подсмотрели, то ли авторитарные амбиции помогли осуществить достойный проект.

Павильон Британии едва ли не самый концептуальный. Его окружили лесами со всех сторон, есть и лестница, ведущая на террасу для созерцания лагуны и обхода вокруг выступа вальмовой кровли – сполохи рыжих лишайников на черепице, судя по всему, вдохновили кураторов на оранжевые зонтики над столиками. Кураторы Caruso St John

Architects и художник Маркус Тейлор до открытия Биеннале объявили, что внутри павильона не будет ничего. Хотя на открытии там были расставлены стулья, оборудование для презентаций. Задуманные ивенты (впрочем, они случаются не все время) вытеснили визуальность. В этом смысле британский павильон отчасти созвучен швейцарскому, только там событием является сам павильон, а здесь посетитель может свободно выбирать мероприятия. Подход британцев по-настоящему радикален: кризис гаджетов заменен возможностью персонального общения. Казалось бы, зачем идти на лекцию, если можно почитать ее в сети, но нет, эти кураторы (да и кураторы других проектов) предлагают все больше офлайновых встреч как пилюлю от сетевой коммуникации.

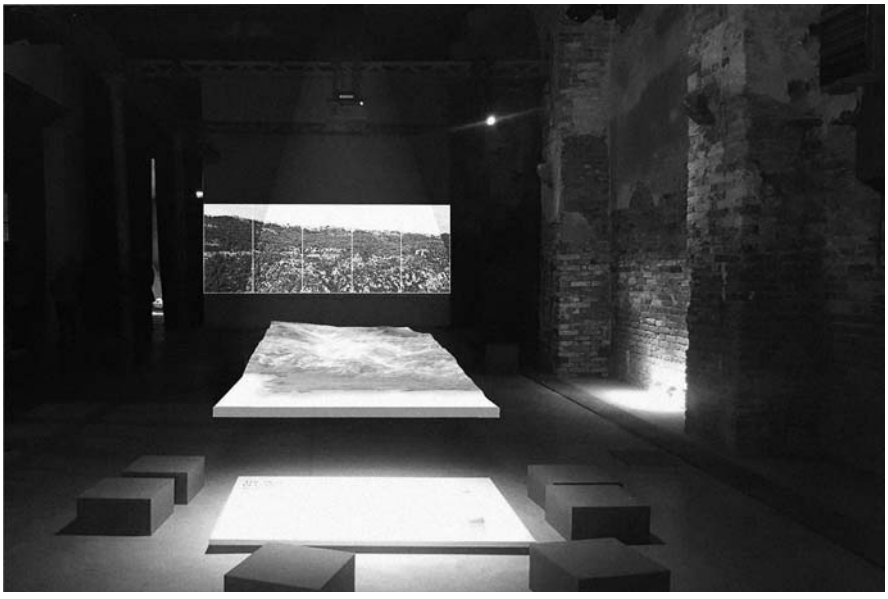


Страны укорененной демократии – Бельгия, столица ЕС, и Греция, ее колыбель, предсказуемо выбрали амфитеатры. Но бельгийский синий, пустой и устрашающе душный павильон уступает греческому, в котором представлена насыщенная программа лекций – надо только отыскать ее на острове. Итак, получается, что бывшая империя выбирает лестницу в небо, будто старые амбиции выталкивают ее вверх, а символы демократии материализуются в лестнице-амфитеатре. Клич «пустоты» оказался особенно продуктивен для проявления особенностей национального характера.

Поразительно похожими оказались варианты стран Востока и Запада, Японии и Испании: внутренность обоих павильонов свободна, но мелко-мелко расписана или увешана графикой, предлагая посетителю надолго зависнуть в наблюдении за деталями, которые не представляется возможным осмыслить иначе, как тут не заночевав. На стены отреставрированного испанского павильона нанесены

результаты множества исследований по урбанистике, а в павильоне Японии коллекция графики художников разных стран на ту же самую тему. Собственно зал намеренно пуст, в нем есть только пластиковые лупы для рассматривания выставки, снабженные круговой схемой, которая помогает разобраться в структуре экспозиции. Подобный прием использован в павильоне Бразилии, где посетителям предлагают рассматривать множество мелко напечатанных данных в подзорную трубу. Изобилие информации – не меньшая проблема нашего времени, чем гаджеты и недостаток человеческого общения, и эта боль, впрочем, не острая, а скорее ноющая, время от времени прорывалась на Биеннале.

Тяжелее всего пустота подействовала на Австралию, чей павильон уставлен горшками с травой (видимо, так проявляется историческая



перспектива ее цивилизации), и на Россию – мрачноватыми коричневыми интерьерами, живо напоминающими ржавые рельсы.

Павильон «Станция «Россия» посвящен железным дорогам – историческим и новому сочинскому терминалу Никиты Явейна. Это здание по-своему удивительное, его несколько брутальная образность – ответ на сложную ситуацию полуготового вокзала, который архитекторы получили в начале проектирования, и на анализ пассажирского потока, диктующего волны кровель, похожих на перья птичьего крыла. О будущем в российской экспозиции думали молодые архитекторы Citizenstudio, которым Семен Михайловский (в данном случае комиссар и куратор) предоставил в распоряжение целый зал: здесь появился проект-размышление о зонах отчуждения железных дорог, больших пустот в центре города, но и вообще о выборе будущего города. Низкоэтажный зеленый город соперничает с городом небоскребов.

Авторы предлагают изумиться глубоким «корням» коммуникаций высотной застройки, взглянув снизу на подвешенную под потолком модель.

Нижний этаж российского павильона разыгрывает «камеру хранения» с кучей «забытых» и изрядно ободранных чемоданов и совершенно достоверными дверками; за некоторыми из них можно обнаружить сведения по истории железных дорог и VIP-персон. Похоже на павильон Голландии. Но там светло и оранжево, здесь же темно и страшновато, как в фильмах про войну и революцию, про теплушки, зэков. Последний зал предоставлен показу фильма Даниила Зинченко «Семь дней за семь минут» с несущимися из окна поезда кадрами вокзалов, с метелью и так далее. Павильон России получился более «киношным»,

чем ирландский, где показывали документалистику, а «у нас» – образы, но до чего же унылые, заунывные.

Не знаю, насколько рассчитанным или случайным оказался эмоциональный эффект павильона, заставляющий вспомнить книгу Дмитрия Быкова «ЖД», где варяги борются с хазарами, а тайное общество автохтонного населения строит железную дорогу вокруг всей страны, веря, что, когда построит, наступит счастье. Светом в конце тоннеля там, в книге, становится индивидуальная, не детерминированная никаким сообществом воля (и любовь) главных героев; экспозицию павильона с ним связывает этакая распевная ниточка и эмоция – вполне себе щемящая.

Тема пустоты захватила нас не по-детски. В этом году выпускники (преимущественно) института «Стрелка» в нью-йоркском парке Remembrance с помощью VR-установки показывали павильон России совершенно пустым. Устроители микрошоу всячески отрицают

альтернативность своего проекта основному павильону, но надо признать, что это именно так. И это хорошо. Выпускники «Стрелки» один раз сделали экспозицию павильона России (в 2014 году) и сразу взяли Special mention жюри. Теперь «русская душа» расслоилась на две части: в одном павильоне свет, в другом его нет. Доживем до следующей Архитектурной биеннале.

Одним из изящных и почти универсальных способов обойти кураторский вызов пустоты стала история. «Золотого льва» за lifetime achievement получил Кеннет Фремптон, автор критического взгляда на историю модернизма и в значительной степени отец контекстуального метода. Элегантно поступили итальянские архитекторы, погрузившись

в культурный контекст не вполне изученных провинций: от туристических акций до проектов полезных внедрений в гористые ландшафты. Удивительным образом по соседству с ними в Арсенале Китай поступил точно так же, показав развитие своих деревень. Например, бамбуковую деревню Филиппа Юаня сделали ее жители на станках с новейшим программным управлением. А рядом – объемные конструкции, напечатанные 3D-роботом: решетки из прозрачного пластика, образующие навесы и скамейки, где вполне можно сидеть. Такова одна из любимых технологий увлеченного возможностями современных станков Юаня и одна из новаций нынешней Биеннале. Два года назад такого опыта не было вообще, а теперь кроме Китая подобную конструкцию использует бюро Woha в павильоне Сингапура и Хорватия. «Облачная пергола» хорватов – самая артистичная. Уже не кажется странным, что к 3D-принтерам, печатающим тончайшие макеты и фигурки из пластика, что к принтерам, отливающим небольшие дома из бетона, уже

все, похоже, привыкли. Паутина пластиковых каркасов, которую рука робота-манипулятора создает довольно быстро, – совершенно новая технология.

Один из признаков хорошего тона Биеннале – быть хоть немного в оппозиции к власти своей страны или хотя бы к мировому капиталу. Уругвай постоянно показывает что-то невнятно жуткое и некачественное, но явно революционное. Китаю такая радость не дана, но выбор разнообразить фон мегасооружений и гиперразмаха строек этой страны у него есть. Неужели это в Китае бутик-отель на семь номеров, деревенская библиотека, вилла-кафе? Китайская деревня развивается много быстрее европейской, гордо комментируют кура-

торы, и они правы: итальянский павильон показывает проекты-исследования, а китайские архитекторы – достижения и уроки на будущее. Считалось, что Китай страдает той же проблемой обеднения и выхолащивания глубинки, что и Россия. Оказывается, теперь уже нет или так не везде. В центре павильона – лестница в небо. Лестнице, однако, самое бы место в Никола-Ленивце. Но старые двери – как у Бродского, старые бревна – как у Савинкина и Кузьмина, а на ступеньках сидят, отдыхают китайцы.

Тема реновации исторических зданий на этот раз прозвучала довольно объемно, назову проекты реконструкции здания рабочего кооператива 1920-х в Барселоне с превращением его в театр, длинного модернистского здания Корвиале (барочно умноженного в зеркалах) и Caritas – проект «ползучего» восстановления психиатрической больницы в бельгийском городе Мелле архитекторов Vylder Vinck Taillieu, получивший «Серебряного льва». Реновация с сохранением так же

модна, как и левый дискурс. Эту тенденцию четыре года назад задал Рем Колхас, предложивший проводить Архитектурную биеннале полгода, наравне с Биеннале современного искусства, а не три месяца, как было раньше. Это он начал раскрывать зашитые и заштукатуренные части павильонов и заставил всех с восторгом любоваться гравированными изображениями отхожих мест XVIII века. Ирландки Grafton во многом продолжают заданную ими «линию партии», в состав основных положений которой входит также пиетет перед памятниками модернизма, одним из главных защитников которых является Колхас.

На сей раз балкон, когда-то занятый выставкой-прокламацией Рема Колхаса, достался другому супергерою – Петеру Цумтору, показавшему коллекцию амбиентных макетов своей мастерской из воска, проволоки, мха, камня, пластилина, соломы и прочих не вполне типичных материалов. Коллекцию хранит художественная галерея в Брегенце, здание которой построено по проекту Цумтора. Связь этой чудесной возможности побродить среди артистичных вещей с темой биеннале не слишком прослеживается – то ли она обозначает вектор следующей выставки (а вдруг?), то ли свободу творческого отклонения от заказной темы Биеннале.

На группу макетов (но в натуральную величину) похожи и капеллы Ватикана. Этот самый большой национальный павильон впервые присутствующего на Архитектурной биеннале Святого Престола занял примерно половину парка на острове Сан-Джорджо. Десять капелл и один тематический павильон памяти Гуннара Асплунда, автора Skogskapellet 1920 года в Финляндии, разбросаны по зеленой местности. Авторы капелл – известные архитекторы. Кардиналы провели конкурс, победила капелла Нормана Фостера, похожая на шалаш из деревянных реек и не лишенная африканских ассоциаций (хотя она вряд ли защитит от солнца).

Парк с часовнями кажется метафорой Ватикана – очевидно, что это государство не исчерпывается клочком земли вокруг собора Святого Петра, но состоит из множества разбросанных по миру католических церквей. Эдуардо Соуту де Моура соорудил «вестготскую» капеллу-дольмен из желтоватого шершавого известняка: крест прорезан в стене тонкими щелями. Смильян Радич перекрыл стеклом широкую бетонную трубу – как в колодце – и поставил посередине крест из деревянного ствола и двутавра; это капелла строителя. Хавьер Корвалан назвал свою капеллу «кочевой», но похожа она на летающую тарелку – кольцо, приземлившееся одним краем на землю; тут и крест больше напоминает константу шести известных измерений пространства. Капелла Шона Годселла – металлическая труба в небо, походный вариант башни городского собора: под трубой алтарь, а ее низ раскрывается на гидравлических приводах и может быть, по идее, свернут, превратившись в железную крепость-бункер. Красиво, но сходство с крематорием не отпускает. Самая традиционная капелла у японца Тэрунобу Фудзимори, здесь есть и портик из едва оструганных сосен,

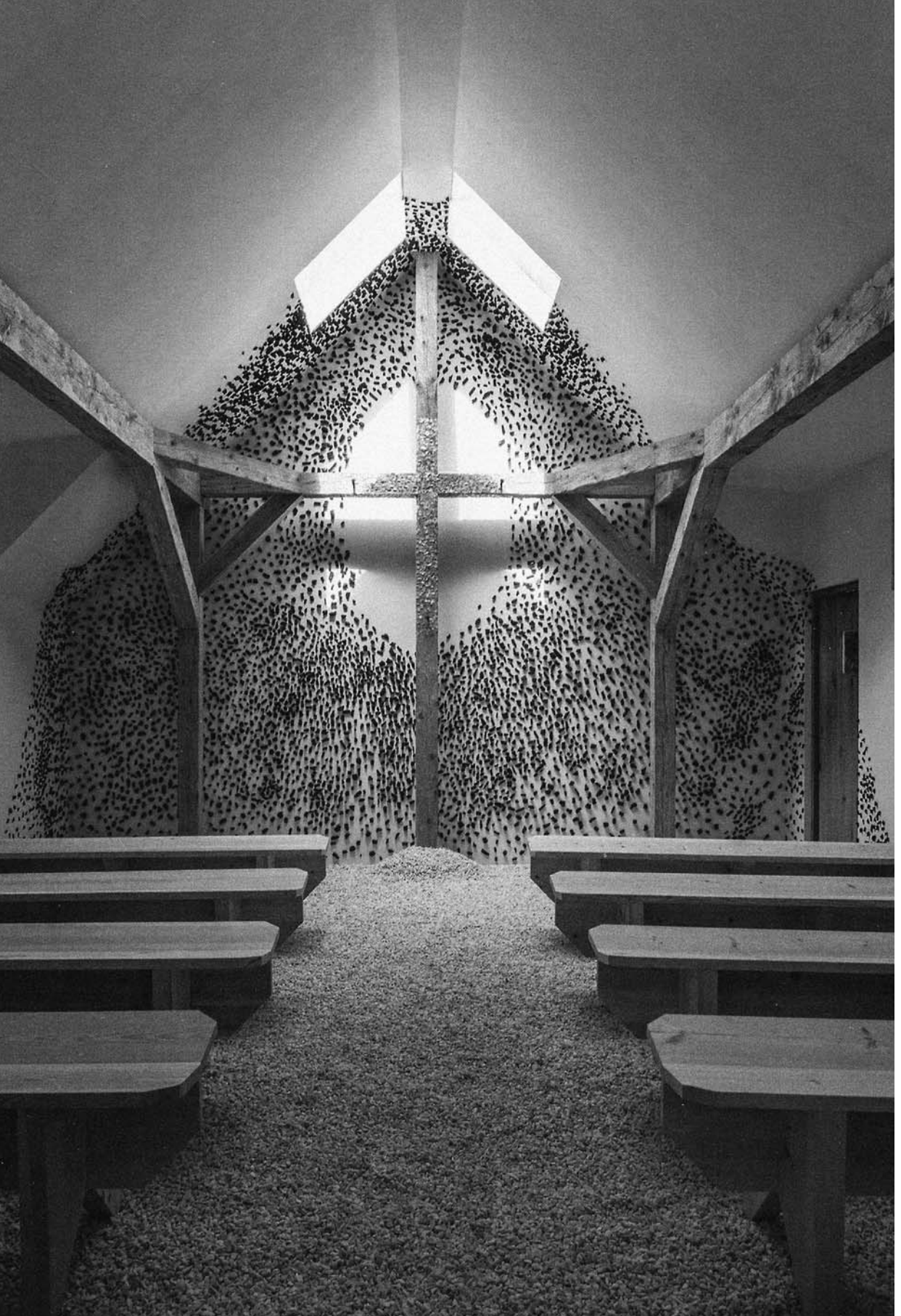
и скамейки, и крест с сиянием вокруг. Самая традиционная в смысле архитектурного контекста, конкурирующая разве что с архаикой де Моуры, почти ренессансная «утренняя» капелла Рикардо Флореса и Евы Пратс ловит свет солнца в круглое окошко и декларирует преданность средиземноморским цветам. Белому и терракотовому. Любимица архитекторов на Биеннале – капелла-скамейка Карлы Хуакабы из камней, похожих на бордюрные, и полированного металла. Она была бы удобна для американских свадеб под открытым небом, которые нередко можно увидеть в кино. Да, тут крест пантеистически растворился в природе, но в остальном восторг, кажется, навеян всеобщим бумом городского и паркового благоустройства. На вернисаже один человек (а может, и несколько) споткнулся об эту скамейку.

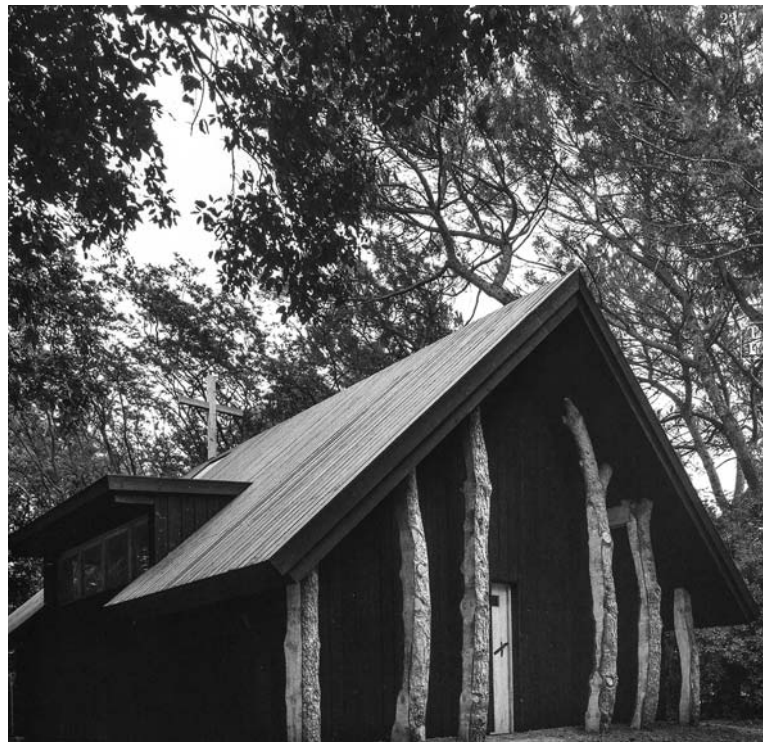
Капеллы производят удивительное и странное впечатление. Как выставочный ход – очень мощно и масштабно, но сходство с парковыми павильонами смущает, упрощает и побуждает задуматься о кризисе религиозного мышления и о проблемах, которые иронически исследует Паоло Соррентино в «Молодом папе». У православных один кризис, у католиков другой, и представить себе в этом парке если не часовню à la russe, то, положим, маленькую готическую капеллу с горгульями, пожалуй, совершенно невозможно.

Капеллы Ватикана стали безусловным must see на XVI Венецианской архитектурной биеннале. Как, впрочем, и не входившая в ее программу выставка «Ренцо Пиано. Водные проекты» (Renzo Piano. Progetti d'acqua), открытая фондом V-A-C в Дорсодуро. Это чистая мультимедийная инсталляция идеально отзывается теме Биеннале. Ведь что может быть более свободным, чем пространство воды? ◆

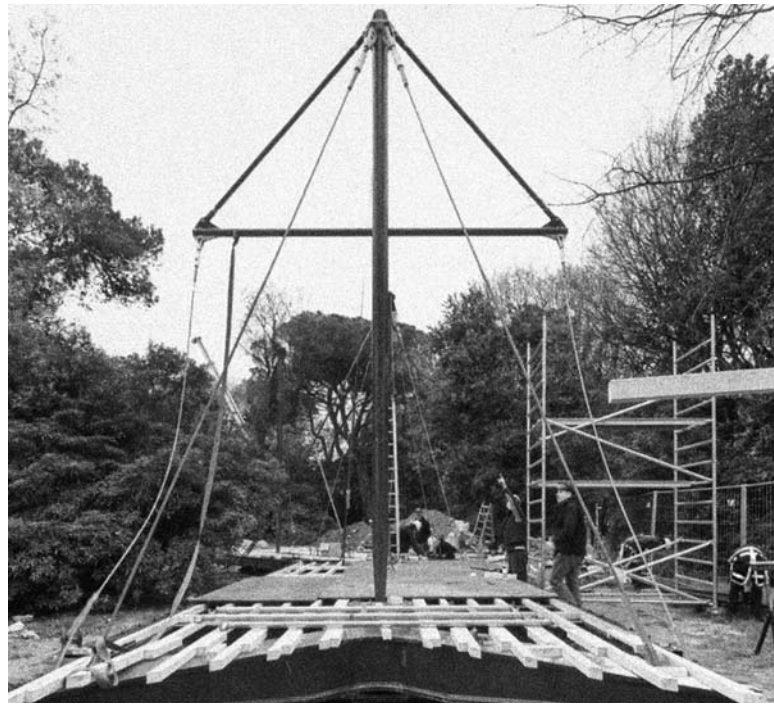
← →
Франческо Маньяни, Труди Пелцер. Павильон памяти Гуннара Асплунда

←
Рикардо Флорес, Ева Пратс. «Утренняя» капелла





← →
Тэрунобу Фудзимори.
Капелла креста



→
Норман Фостер.
Кресты,
превращенные
в структуру
напряженной
целостности

Карла Хуакаба.
Лавка и крест

↔
Норман Фостер.
Кресты, превращенные в структуру напряженной целостности

MARVEL
MARVEL

Александра Веселова

ТОТАЛЬНАЯ ФРАНШИЗАЦИЯ

Начать следует с банальности, но ее стоит проговорить, чтобы не было никаких иллюзий. Кино для Голливуда – это прежде всего бизнес. Оно может быть искусством сколько угодно, пожалуйста, – пока приносит деньги. Показы на фестивалях, процент положительных рецензий на Rotten Tomatoes, «Оскары», звание шедевра и похвалы стилю – всего лишь вишенки на торте, основу которого составляют сухие цифры в бухгалтерских отчетах глобальных медиаконгломератов. Студии-мейджоры стали всего лишь винтиками в этих корпоративных машинах развлечений, а кино – далеко не первым пунктом в списке прибыльных продуктов, в отличие от телевидения, парков развлечений, телекоммуникационных сервисов и потребительских товаров. Самолюбие уязвлено, зато устойчивое финансовое положение родительских конгломератов защищает студии от краха в случае провальных фильмов. За всем этим стоит важнейший принцип синергии, ставшей краеугольным камнем нынешней формации голливудской системы.

Синергию проще всего описать, представив себе модель колеса с брендом в центре, к которому крепятся оси распространения, находящиеся в структуре конгломерата. Например, выходит фильм, его прокат сопровождается рекламой на телевизионных сетях, попутно выпускаются мерчандайзинг, книги, музыкальные записи, затем наступает черед DVD и Blu-ray, показов на кабельных и эфирных каналах все той же корпорации, запуск производства сиквела и т.д. – а вся прибыль остается «в доме». Это «колесо» постоянно находится в движении, раскручивая и эксплуатируя бренд.

В настоящий момент, в эпоху конгломератов, золотая жила Голливуда – брендовые франшизы, и успешным становится тот игрок на рынке, который может

продать и использовать их лучше всего. Кинобизнес преимущественно ориентирован на производство дорогостоящих и громких блокбастеров, и каждый должен быть быстрее-выше-сильнее предыдущего или хотя бы позиционироваться как таковой. Подобный порочный круг когда-то уже приводил индустрию к затяжному кризису (вспомним грандиозные эпики 50–60-х годов), но сейчас у студий есть синергетическая подпорка и одновременно нет иного выхода, кроме как привлекать зрителей в кинотеатры на зрелищные аттракционы, запускающие «колесо».

Отлаженный механизм работал десятилетиями, но в последние годы все чаще случаются сбои, а главным их виновником и врагом всей системы объявили стриминговые сервисы. Они забирают зрителей из кинотеатров, игнорируют «оконную» практику дистрибуции, переманивают таланты, уже практически убили рынок физических носителей и кабельного телевидения, с которого во многом и кормились конгломераты. Молодежь, долгое время бывшая целевой аудиторией, предпочитает смотреть основную часть фильмов дома или на смартфонах и планшетах, оставляя для кинотеатрального опыта небольшое количество высококлассных блокбастеров или брендовых франшиз, таких как «Звездные войны» или очередной фильм Marvel. Неудивительно, что мейджоры делают ставку на такие фильмы, ведь именно вокруг них сосредоточена, по сути, вся конгломератная структура. Создание фильма-товара, обладающего мощным брендом, – новая логика индустрии.

Несмотря на то что конгломерат получает большую часть выручки от иных сегментов своего бизнеса, именно кино остается ядром синергетической машины, глобальным брендом самим по себе и проводником других брендов корпорации. Блокбастер в этом смысле идеально вписывается в данную схему: он рассчитан на самую широкую аудиторию, должен привлечь ее уникальностью кинотеатрального опыта и тем самым создает плацдарм для дальнейшего распространения на вспомогательных рынках. Кинотеатральный прокат – только первое звено в цепочке получения прибыли, за ним следуют переход фильма на домашнее видео, лицензионные соглашения на телевизионный прокат и выпуск сопутствующей продукции.

При этом успешный блокбастер неизбежно влечет за собой появление сиквела и формирование франшизы, что опять же непосредственно связано с мерчандайзингом. Несмотря на то что серии фильмов всегда были частью истории американского кино, именно эпохи Нового Голливуда и конгломератов характеризуются так называемой болезнью сиквелитиса, которая, однако, является лишь следствием стремления нивелировать рыночные риски. Расходы на маркетинг растут в геометрической прогрессии, выделяться на фоне конкурентов все труднее, оригинальные проекты (особенно дорогостоящие) редко обладают предзаданным коммерческим потенциалом. А вот сиквел уже содержит в себе узнаваемый бренд, и в этом

«Кинг Конг»

смысле раскручивать его гораздо проще. Но говорить только о сиквелитисе – значит, не видеть всей картины целиком. Новая мания Голливуда – а, возможно, и симптом очередного кризисного состояния системы – франшизация.

Франшиза – это целый набор связанных медиапродуктов, создаваемых на основе оригинального произведения. Франшиза – это не только сиквелы, приквелы и спин-оффы, но и телевизионные шоу, аттракционы в парках развлечений, музыкальные альбомы, книги, игры и игрушки, театральные представления. В основном все это интегрировано в структуру медиаконгломерата и работает по синергетическому принципу, но значительную часть прибыли приносят также продажа прав на бренды и сопутствующие лицензионные платежи.

Тем не менее успешность всей машины зачастую определяется театральным прокатом. Цифры бокс-офиса становятся частью маркетинговой кампании, а заголовки с миллионными сборами буквально кричат о том, что зритель непременно должен посмотреть очередной «фильм-событие». По ним же в большинстве случаев можно не только судить об интересе публики к конкретному фильму, но и предсказать, какова будет судьба остальных составляющих франшизы. Конечно, эти цифры не всегда трактуются однозначно: студии умалчивают о затратах на производство и маркетинг, предпочитая акцентировать внимание только на сборах. Нельзя судить об окупаемости фильма только лишь по выручке с проката – но это отдельный, долгий и довольно занудный разговор. На безрыбье финансовой информации данные бокс-офиса остаются самым открытым источником, просто его нужно воспринимать критически и с оговорками. Однако и на основании его вполне успешно можно вычленить главные тренды индустрии, проследить вкусы и предпочтения публики и увидеть общую картину рынка.

«Звездные войны»

Если взглянуть на выборку из пяти самых кассовых фильмов года в североамериканском прокате у шести студий-мейджоров за 2008–2017 годы, можно сделать несколько выводов. Во-первых, в числе лидеров по сборам в подавляющем большинстве случаев оказываются части франшиз, то есть серий фильмов, объединенных сквозным сюжетом и героями. Причем стратегий создания франшиз может быть несколько. Высокие сборы неизбежно влекут за собой производство сиквела, чтобы расширить коммерческий потенциал фильма и бренд в целом. Сиквел рекламировать гораздо проще, чем оригинальный проект: зрители уже осведомлены о законах фильма и, судя по сборам, в теории желают увидеть продолжение. Ожидание очередной части можно подогревать товарами и услугами на вспомогательных рынках, то есть запускать «колесо» синергии. Другой стратегией может быть обратный процесс: эксплуатация через кино уже существующего продукта из линейки интеллектуальной собственности компании. Например, Disney создала серию фильмов «Пираты Карибского моря» на основе аттракциона в одном из своих парков развлечений. Сюда же относятся экранизации книг и комиксов, права на которые принадлежат подразделениям конгломератов, или выпуск полнометражного фильма вслед за популярным телесериалом или игрой. В любом случае, в центре франшизы находится бренд – либо уже известный аудитории, либо создаваемый и развиваемый вследствие успеха. При этом некоторые фильмы изначально производятся с расчетом на создание франшизы в дальнейшем, некоторые же своим успешным прокатом запускают производство сиквела, даже если по сюжету это изначально не предполагается. Конечно, можно говорить о кризисе идей, охватившем Голливуд, когда студии продолжают эксплуатировать одни и те же финансово успешные сюжеты и, глобальнее, концепции, но

таковы законы рынка. Пока на сиквелы, приквелы, римейки и спин-оффы будет спрос, их продолжат производить в огромных количествах. Из трехсот фильмов больше половины являются частями серий фильмов – а с цифрами спорить сложно, тенденция налицо.

Однако не всякая франшиза сулит своему производителю большую прибыль. Не всякая франшиза состоит из блокбастеров. Не каждый блокбастер (но почти каждый) запускает франшизу. Чтобы получить по-настоящему мощный брендовый продукт, нужно, чтобы сошлось сразу несколько факторов. Бренд должен быть узнаваем широкой аудиторией. Самый распространенный сценарий – экранизация популярной серии книг («Властелин колец» и «Хоббит», «Гарри Поттер», «Код да Винчи», «Голодные игры»), но он не всегда себя оправдывает. Например, успешная поначалу франшиза «Хроники Нарнии» (первый фильм собрал в мировом прокате более 745 миллионов долларов) после не слишком высоких цифр сборов второй и третьей частей (при возрастающих бюджетах) прекратила свое существование. Другой вариант – перезапуск франшизы с уже существующей фанатской базой и узнаваемым брендом, как «Звездные войны», «Парк Юрского периода» или очередная инкарнация Джеймса Бонда. Наконец, надо уметь улавливать вкусы аудитории, которые постоянно меняются. Главное правило Голливуда – «никто ничего не знает». Нельзя предсказать, какой фильм станет мегахитом, а какой провалится. Можно учесть все условия потенциального успеха – экранизация, рейтинг PG-13, звездный состав, «правильная» дата релиза, массированная рекламная кампания, – но все равно «не совпасть» со зрителем. Именно поэтому студии так полагаются на тренды: как только становится понятно (обычно в первый же уик-энд), что фильм является хитом, запускаются, во-первых, процесс его эксплуатации через сиквелы и синергетические компании, а во-вторых, машина по копированию. Конкуренты тоже хотят повторить успех и если видят работающую формулу, то берут ее на вооружение. Поэтому каждые несколько лет в Голливуде появляется целая плеяда похожих один на другой фильмов: когда-то это были научная фантастика (1950-е годы) или библейские эпики (1960-е), в последние годы приключенческие фильмы или волна экранизаций подростковой литературы. Некоторые тренды приживаются надолго и десятилетиями подпитывают бокс-офис, другие довольно быстро изживают себя. Сегодняшние два голливудских кита – анимация и супергеройские картины. И каждый буквально кишит франшизами.

Остановимся подробнее на втором типе, поскольку именно супергеройские фильмы за последнее десятилетие стали главными брендовыми франшизами и во многом определили расстановку сил в современном Голливуде. Практически каждый мейджор имеет в арсенале такую франшизу.

У Warner Bros. это фильмы по комиксам издательства DC Comics. Первый из них, «Супермен», вышел еще в 1978 году, затем студия создала «Бэтмен»-франшизу в конце 1980-х и успешно перезапустила ее

в середине 2000-х с помощью Кристофера Нолана в качестве режиссера. Сейчас Warner Bros. сосредоточена на развитии целой кинематографической вселенной по комиксам DC, которая объединяет различных персонажей в серию связанных один с другим фильмов.

Paramount до 2011 года прокатывала картины, созданные студией Marvel на базе одноименного издательства, но права на последующие фильмы перешли к Disney в результате покупки Marvel Ent. в 2009 году. Fox владеет правами на вселенную Людей Икс и нескольких других персонажей Marvel, создавая фильмы на их основе с переменным успехом. С одной стороны, есть оригинальная трилогия «Люди Икс» (2000, 2003, 2006), которая во многом заложила основные параметры всего супергеройского тренда, а также несколько приквелов к ней, выпущенных в 2010-х. Кроме того, Fox не боится рисковать и создавать фильмы по комиксам с рейтингом R: в 2016 году вышел «Дэдпул» (более 783 миллионов долларов в мировом прокате), а в 2017-м – «Логан» (более 619 миллионов долларов). Однако пока это скорее исключения из правил и прощупывание почвы на предмет интереса аудитории. С другой стороны, попытки Fox создать франшизу на основе комиксов о Фантастической четверке не увенчались успехом.

Sony-Columbia также является одним из пионеров тренда с трилогией о Человеке-пауке (2002, 2004, 2007), но перезапуск серии с новым актером в 2012 и 2014 годах оказался не столь прибыльным. В конечном итоге производством фильмов об этом герое занялась Marvel Studios, хотя дистрибуционные права остались у Sony. Universal пока держится особняком среди мейджоров, хотя в 2008 году студия выпустила две экранизации комиксов: «Невероятный Халк» (персонаж Marvel) и продолжение «Хеллбоя» (независимое издательство Dark Horse Comics).

Вообще же между долей рынка у мейджоров и созданием ими супергеройских франшиз можно проследить любопытную закономерность. Так, пока Paramount владела дистрибуционными правами на фильмы кинематографической вселенной Marvel, она находилась в топе, а в 2012 году, когда права перешли к Disney, доля студии резко сократилась. Disney же, напротив, вырвалась в лидеры. Довольно слабое положение Universal на рынке тоже можно в какой-то степени объяснить отсутствием супергеройских фильмов, хотя дело скорее в относительно небольшом количестве брендовых франшиз в принципе. Для Warner Bros. и Disney супергерои – одна из ключевых составляющих устойчивого положения в бокс-офисе, хотя и помимо них есть другие мощные бренды.

В целом фильмы по комиксам можно назвать самой модной вариацией блокбастера, так как они ориентированы на максимально широкую аудиторию, используют передовые спецэффекты и обращаются к крайне популярным в Америке архетипам героев, обладающих сверхспособностями.

Критическую необходимость франшиз для мейджоров можно легко проследить на примере поистине впечатляющего восхождения на

«Лига справедливости»

голливудский Олимп компании Disney, которая все свое существование с течением времени подчинила производству и синергетическому распространению исключительно брендовых франшиз. Из небольшой производственной анимационной компании, находившейся в самом низу индустриальной иерархии, она сумела стать мощным конгломератом и главным трендсеттером Голливуда. Произошло это вследствие того, что Disney сумела наилучшим образом адаптироваться к меняющимся условиям индустрии, создав целую сеть каналов по распространению своего контента. В центре этой системы всегда были производство и прокат фильмов, и все неудачные периоды в истории Disney обусловлены в первую очередь недостатком или отсутствием новых популярных брендовых продуктов и сопутствующих франшиз.

За последнее десятилетие сформировалась производственная и дистрибуционная стратегия Disney, которая может служить образцом того, как мейджор подготовился к возможному кризису индустрии и способен его пережить. Ядро этой стратегии – три совершенные сделки по покупке отдельных независимых производственных студий с узнаваемыми брендами – Pixar в 2006-м, Marvel в 2009-м и Lucasfilm в 2012-м, – каждая из которых дала Disney доступ к портфолио брендов, на основе которых было создано несколько мощнейших франшиз. Фильмы вроде «Истории игрушек», «Мстителей» и нового эпизода «Звездных войн» гарантируют Disney не только беспрецедентную долю в прокате, но и гигантские прибыли в остальных сегментах конгломерата.

Компания не распыляется на производство нишевого контента и престижных фильмов, выпускает от силы десяток проектов в год, но каждый из них является так называемым тентполом, то есть блокбастером, созданным и просчитанным таким образом, чтобы стать хитом

«Люди Икс»

проката и обеспечить значительную долю выручки студии. Disney полагается на несколько проверенных брендов и, по сути, «перестала делать фильмы, хорошие или плохие, если они не вписываются в несколько четко определенных категорий». Причем неудачные проекты (например, «Излом времени») только подтверждают необходимость придерживаться этой устоявшейся стратегии – опираться на ключевые бренды. С другой стороны, феноменальный успех «Черной Пантеры» и «Войны бесконечности» в мировом прокате позволяет смотреть на не оправдавшие ожидания «Излом» и «Хан Соло» сквозь пальцы, хотя последний поставил под сомнение расширение вселенной «Звездных войн». Тем не менее господство на кинорынке, постоянное наращивание финансовой мощи и стабильное состояние всех секторов бизнеса позволяет Disney совершать новые покупки и запускать амбициозные проекты, призванные конкурировать со стриминговыми сервисами.

Разумеется, в доминировании Disney и довлеющей над индустрией франшизной ментальностью можно увидеть предвестия нового кризиса системы и какой-то радикальной ее перестройки. Много говорится о том, что кино в целом страдает, особенно в плане разнообразия идей, от растущей монополии Disney и стремления других мейджоров копировать ее коммерческие ходы. Одним из вероятных вариантов развития будущего может быть ориентация студий на то, чтобы «делать больше фильмов для ключевой широкой аудитории и меньше для нишевой», а похожая стратегия уже приводила индустрию к краху в 1960-х. Средне- и низкобюджетные фильмы постепенно мигрируют в стриминговые сервисы, которые предоставляют их авторам неограниченный творческий контроль и серьезное финансирование. Разумеется, они найдут своего зрителя, но потеряют ту долю шумихи и внимания, которая все еще сопровождает кинотеатральный прокат.

В конечном итоге, история Голливуда уже много раз видела, как он умеет обновляться и подстраиваться под новые вызовы, и путь Disney, путь брендовых франшиз – лишь одна из возможных тактик, но на данный момент выигрывает именно она. Главный ее постулат – делать своих акционеров счастливыми, то есть наращивать их капитал. Прибыль растет, пока работает машина синергии. Колесо крутится наиболее эффективно, если в центре его – брендовая франшиза. Лучше всего – Marvel.

Такова, в сущности, данность голливудского бизнеса, где Disney как лидирующий игрок задает вектор развития и правила игры. Охватившая киноиндустрию франшизация не столько болезнь, сколько единственный имеющийся способ выживания (хотя в случае Disney не выживания, а господства, но с таким портфолио и возможностями не доминировать как-то неприлично) в стремительно меняющихся условиях войны со стриминговыми сервисами. По всем законам и по предшествующему опыту такое перенасыщение контентом, и в частности контентом однотипным, когда-нибудь взорвет рынок – система не может расширяться бесконечно. Впрочем, в индустрии все меняется настолько стремительно и неожиданно, что сейчас можно только констатировать определенные факты и гадать относительно перспектив. Но следить за развитием событий крайне увлекательно. ◆

Олег Зинцов

СНЫ ПОСЛЕ БИТВЫ

Проснувшись после тяжелого мутного сна, где он за кем-то гнался и что-то крушил, доктор Брюс Беннер обнаружил, что не может отыскать Универсальные трусы. Он лежал в Ортодоксальной избушке, как они с друзьями называли между собой хижину в лесу, которую еще до «Мстителей» построил сценарист Джосс Уидон для своих постмодернистских ужасов. Именно туда супергерои повадились уползать, когда нужно было прятаться от назойливых маркетологов Marvel Entertainment или просто зализывать раны.

А досталось им, кажется, здорово. По щелчку пальцев потерять полкоманды – в это было до сих пор невозможно поверить, миллионы зрителей по всему миру оцепенели от ужаса. Да что там, сейчас доктор Беннер не смог бы сказать, на каком свете он сам. Он неуверенно ощупал себя и снова пошарил вокруг в темноте. Трусов нигде не было. И пропали они не вчера, вспомнил Брюс. Он не признался бы в этом даже нежно любимой Наташе Романофф, но дело было не во внутреннем разладе, который Беннер так образцово, по Ли Страсбергу, изображал всю «Войну бесконечности», только чтобы не перевоплотиться в Халка. Дело было в трусах, способных растягиваться до размера парашюта, когда стеснительный интеллигент Беннер на глазах обалдевшей публики мутировал в буйного зеленого громилу. Халк не мог выйти на люди голым, потому что «Мстителей» смотрят дети. Мы должны быть доступны, как сказка про Колобка, подумал доктор Брюс Беннер, и тут в его мозгу что-то щелкнуло.

Колобок! Не может быть, пробормотал доктор и попытался отчетливей вспомнить свой сон. Как ощутил себя советским разведчиком, внедренным в какую-то из тайных служб СС. Как шел на встречу со связным.

Как его арестовали и посадили в «Мерседес». И как в голове его, в области макушки, зажглось теплое розовое сияние. Как он стал дико раздуваться, прижимая гестаповцев, сидевших по обеим сторонам, к дверцам автомобиля. Как переполнила его какая-то низменная, идиотская гордыня, совершенно неуместная в этот момент. Она была смешана со стыдом и ощущением страшной, необузданной силы. Перерождаясь в Халка, он испытывал такое сотни раз. Но во сне было что-то еще, незнакомое, и это тревожило доктора Беннера. Тот круглый, огромный был не Халк. Значит, и он был не Брюсом Беннером? Откуда-то из подсознания всплыла фамилия Дунаев и нелепое слово «парторг». Что за чертовщина, помотал головой доктор Беннер, но

«Мстители: Война бесконечности», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

все же нашарил свечу, зажег ее и сквозь долгую паутину потянулся в красный угол Ортодоксальной избушки, где среди утлых лампад пылилось полное собрание сочинений Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна, как опубликованных, так и еще не задуманных. Подробное описание сна нашлось в главе 11 первого тома книги «Мифогенная любовь каст».

«Мерседес» врезался в парапет и распался. Неряшливо расшвыривая куски железа и немцев, Дунаев потопал к трамвайной остановке, продолжая раздуваться. Увидев трамвай, парторг уже не шел, а катился ему навстречу, давя каких-то людей в штатском, некстати выбежавших из-за угла. Он схватил трамвай, смял его, как гармошку, и закинул аж за квартал».

Потрясенный доктор Беннер отложил книгу и задул свечу. Теперь требовалось восстановить всю цепочку событий. В одиночестве и темноте. Не зная, что с остальными. Он знал лишь, что раньше их было много. Потом щелчок, провал, катастрофа. И вот он один.

2012 год. Директор Фьюри, одноглазый черт, впервые собрал нас вместе. Капитан Америка, Тор, Железный человек, Соколиный Глаз, Черная вдова – что ни имя, то песня, эпос, миф, поэма экстаза! Тогда же компания Marvel завербовала Джосса Уидона, здорово встряхнувшего унылый хоррор-жанр своей «Хижиной в лесу». Он взялся сразу и за сценарий, и за режиссуру. Ну конечно! У всех чесались руки. Было страшно, но весело. К тому времени многие из нас уже тащили по самостоятельной франшизе, у всех зудели амбиции и самолюбие, требовался серьезный тимбилдинг. Ведь, в сущности, нас не связывало ничего, кроме принадлежности ко вселенной Marvel. Мы же не Люди Икс, которым действительно стоит держаться друг друга, потому что они чувствуют себя отщепенцами и обеспокоены инклюзией в мир обыч-

«Мстители: Война бесконечности», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

ных людей. Кое-кто, конечно, одержим там манией величия, но это все равно колхоз – и был колхозом с самого начала. А у «Мстителей» история другая. Мы не ходили вместе в детский сад и не играли в одной песочнице, каждый прошел супергеройский путь самостоятельно. В самом начале Уидон и Фьюри нас попросту обманули. Послали на Землю Локи, известного вруна, который инсценировал инопланетное вторжение лишь затем, чтобы из нас получилась команда.

Как ни странно, это сработало, хотя строем умел ходить только Капитан Америка. Даже Железный человек Тони Старк при всем своем высокомерии быстро влился в коллектив, найдя удовольствие в том, чтобы поминутно подкалывать Капитана, который поначалу выглядел откровенно тупым. Дольше всех сопротивлялся Халк – но, может, мы уже тогда почувствовали подвох?

И уж точно стоило насторожиться, когда в 2015 году наступила «Эра Альтрона». Во втором фильме про Мстителей Джосс Уидон накидал

критикам библейских аллюзий, в которые они с радостью вгрызлись. Но оставил подсказку и нам, процитировав в первом трейлере песню из старого диснеевского «Пиноккио». Могучий бестелесный Альтрон, стремящийся к воплощению в человеческой плоти, был всего лишь злым Буратино. А мы со Старком бились головой об стол, решив, что создали себе суперврага. Еще один обман Уидона и Фьюри!

Раз за разом они подсовывали нам те же грабли, плодя ложные опасности и лишние сущности только затем, чтобы Мстители оставались вместе. Весь этот цирк спецэффектов, весь этот горький катаклизм всегда был выстроен вокруг фантомов. Опереточное вторжение в первой серии, суперчурбан во второй. В третьем фильме все пошло по новому кругу: опять тимбилдинг, только теперь со Стражами Галактики и другими режиссерами: ушел Джосс Уидон, пришли братья Руссо. В ватной тиши и липкой темноте Ортодоксальной избушки все пережитое начинало казаться Беннеру галлюциногенным бредом. В пылу сражений, в дыму и пепле, с кровью на губах и бешенством в сердце никто не успевал подумать: «А что они курили? Где та заветная полянка с мухоморами?»

Лисонька Наташа Романофф, Железный дровосек Тони Старк и какой-то енот, наконец, он сам как циклопический, покрытый зеленой плесенью Колобок – знакомые и новые образы стремительно закружились в мозгу парторга Беннера. Разнесу все к херам и уеду в Ваканду, успел подумать он и снова провалился в сюрреалистический кошмар, в котором суперзлодей Танос с подбородком-мошонкой собирал Камни бесконечности и уничтожал половину вселенной Marvel, включая супергероев.

В кабинете директора Фьюри раздался звонок. Фьюри устал отвечать, куда слился Джосс Уидон, но все же нажал кнопку селектора: «Ну, что там у вас еще?» «Это братья Руссо, – проскрипели двое из ларца. – Большой зеленый парень все понял, что нам делать?» Фьюри устало закрыл единственный глаз: «Просто спрячьте от него трусы. Как-нибудь справимся сами». ◆

Мария Штейнман

МИФ ДЛЯ ТРЕХ ПОКОЛЕНИЙ

«Звездные войны» Джорджа Лукаса – явление уникальное, давно перешагнувшее условные рамки жанра «космической оперы». Уникально там все – от сюжета до запатентованного звука лазерных мечей, от роботов R2-D2 и C-3PO до актерских работ. То, что в 1977-м начиналось как авантюра для молодых актеров Марка Хэмилла, Харрисона Форда и Кэрри Фишер, превратилось в ключевые для их карьер роли. (Роль Леи, увы, пережила саму актрису.)

Если вести отсчет с 17 апреля 1973 года, когда Лукас начал работу над первым сценарием «Звездных войн» (взяв в качестве образца фильм Акиры Куросавы «Три негодяя в скрытой крепости», 1958), то в 2018-м киносага может смело праздновать 45-летие. Однако важно помнить, что эти фильмы являются отражением не только и не столько идей самого Лукаса, сколько его взаимодействия с современной ему социокультурной и, главное, политической реальностью. Три блока фильмов (не считая «Историй») – три модели мировосприятия.

Предлагаю оставить за скобками расширенную вселенную «Звездных войн», включая телесериалы, мультфильмы, комиксы и книги, и попробовать взглянуть только на киносагу из восьми эпизодов и две уже снятые «Истории».

Хронологически первые эпизоды, ставшие легендой мирового кинематографа, – «Новая надежда» (1977), «Империя наносит ответный удар» (1980) и «Возвращение джедая» (1983) – законченное послание эпохи «холодной войны» между СССР и США. Однако акцент в 4-м и 5-м эпизодах сделан не на банальной политической аллегории, а на вопросах этики и нравственного выбора, который стоит перед главным героем. Поэтому так важна идея Силы, напоминающая

адаптированные для массового зрителя концепты даосизма и цигуна. Характерно, что китайская философия оказалась помножена на европейские изыскания в психологии.

Лукас никогда не скрывал, что на него оказал колоссальное влияние труд культуролога Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой». И оно действительно очевидно. Открываем оглавление: «Зов странствий» и «Отказ откликнуться на зов» – это начало 4-го эпизода, когда дроиды оказываются на Татуине, и конфликт Люка с дядей, отказывающего ему в просьбе отпустить в летную школу. «Сверхъестественное покровительство» – встреча с Оби-Ваном Кеноби, который спасает Люка от песчаных людей. «Преодоление первого порога» обычно трактуется как встреча со своим страхом. В данном случае это можно соотнести как с моментом гибели приемных родителей Люка, так и с визитом в незнакомый город. «Чрево кита» – первое в его жизни путешествие на борту космического корабля (этим кораблем является вполне архетипический «Тысячелетний сокол»). «Путь испытаний» и «Встреча с богиней» – понятное дело, приключения и встреча с принцессой Леей. Она же выступает и в роли «Женщины как искусительницы», если помнить о ее флирте одновременно с Ханом Соло и Люком как в финале 4-го эпизода, так и на протяжении всего 5-го. Собственно, его название «Империя наносит ответный удар» полностью укладывается в определение «путь испытаний». Кстати, сюжет 6-го эпизода также выстроен в соответствии с «Тысячеликим героем»: «Примирение с отцом», «Апофеоз» и «Награда в конце пути».

Не будем, однако, забывать, что Кэмпбелл находился под заметным влиянием юнгианской школы психологии с ее ключевыми понятиями «миф» и «архетип». Отсюда и неожиданно глубокий психологизм первой трилогии «Звездных войн». Ключ к ним – поиски героем самого себя и неизбежный на этом пути бунт против отца. Дарт Вейдер, он же Скайуокер-старший, олицетворяет одновременно и фигуру властного отца, от засилья которого необходимо освободиться, и, что еще важнее, архетип Тени, который проявлен в самом Люке.

Доказательства найти легко. В 5-м эпизоде Люк, проходя обучение у мастера Йоды, вынужден испытать на себе силу Темной стороны. По приказу наставника он спускается в подземелье (символическое погружение в подсознание), где оказывается лицом к лицу со своим страхом – Дартом Вейдером. Страх рождает агрессию, Люк сносит голову своему врагу – и обнаруживает в его шлеме собственное лицо. Режиссеру удалось блистательно объединить два смысловых плана – сюжетный и символический. С точки зрения сюжета это намек на родство Вейдера с Люком. На символическом уровне здесь зашифровано другое послание: пытаясь спастись от страха и уничтожить Тень, ты уничтожаешь себя.

В 6-м эпизоде эта идея получает прекрасное воплощение – Люк, которого Император склоняет на Темную сторону, испытывает муки выбора. И вот его лицо показано наполовину на свету, наполовину

в тени. Выход, как мы все прекрасно помним, у него один – победить страх и гнев в самом себе. Только в этом случае становятся возможным знаменитый хэппи энд и буквальное возвращение джедая: отцовская любовь побеждает в Дарте Вейдере и он, умирая на руках сына, вновь становится Энакином Скайуокером.

В этом плане концепция Светлой и Темной сторон Силы – один из успехов Лукаса, обеспечивший столь долгую жизнь киносаги. С другой стороны, именно это своеобразное манихейство с самого начала придало «Звездным войнам» отчетливый привкус политического противостояния. 8 марта 1983 года президент США Рональд Рейган произнес перед Национальной ассоциацией евангелистов США свою знаменитую речь, где по отношению к СССР было использовано выражение «империя зла». Контекст и аудитория здесь крайне важны – формально адресованная религиозной организации речь была насыщена религиозной лексикой. Соответственно «империя зла» синонимична у Рейгана злу как таковому. Так неожиданно сошлись политическая повестка, евангелизм и новый (на тот момент) миф XX века.

Теперь взглянем на трилогию приквелов: в 1999 году вышли «Звездные войны: Эпизод 1 – Скрытая угроза» (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace), затем в 2002-м – «Звездные войны: Эпизод 2 – Атака клонов» (Star Wars: Episode II – Attack of the Clones), а в 2005-м – «Звездные войны: Эпизод 3 – Месть ситхов (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith). Формально 1-й эпизод во многом опирается на концепцию судьбы/предопределения, столь часто упоминаемую в 6-м эпизоде. Как мы помним, фразу «Это твоя судьба» произносят Люку буквально все – от мастера Йоды до императора Палпатина и собственного отца. Предопределение, впрочем, уравновешивается свободным выбором главного героя. Люк действительно хорош в тот момент, когда он, поддаваясь гневу и отчаянию (а на самом деле влиянию Палпатина), начинает бой на лазерных мечах с Дартом Вейдером, побеждает его, но в финале отбрасывает оружие, выбирая верность Светлой стороне. Искренность самого актера здесь такова, что нивелирует неизбежный в таких случаях пафос.

Можно смело утверждать, что в 1–3-м эпизодах саги Лукас полемизирует с самим собой. Это очевидно уже из названия первого фильма – «Скрытая угроза». В оригинале словосочетание the phantom menace можно трактовать и как «призрачная», «неясная». В этом случае становится понятной идея автора: галактическое равновесие настолько хрупко, что может пошатнуться даже от стремления его поддержать. А именно это стремление с упорством, достойным лучшего применения, демонстрируют джедаи во главе с самым пассионарным из них – Квай-Гоном Джинном (Лиам Нисон). Складывается ощущение, что Лукас сознательно затемнил причины, по которым его герой одержим идеей, что юный Энакин (Джек Ллойд) – Избранный, чья миссия – восстановить равновесие. Очевидно одно: даосское спокойствие Квай-Гона и его безразличие ко всему, кроме своих целей, граничат

«Звездные войны. Эпизод IV: Новая надежда», режиссер Джордж Лукас

с цинизмом. И это признак нового времени. Так же, впрочем, как и попытка объяснить с помощью квазинаучных методов механизм взаимодействия джедаев с Силой посредством симбиоза живого организма с загадочными мидихлорианами.

А дальше Лукас разыгрывает на наших глазах драматический конфликт, выворачивающий буквально наизнанку три предыдущих фильма, при этом щедро разбрасывая многочисленные пасхалки. Образ Энакина удачен в своей неоднозначности. Особенно хороши параллели «Скрытой угрозы» с «Новой надеждой». Например, после гонок Шми Скайуокер (Пернилла Аугуст) восклицает: «Ты вернул надежду тем, у кого ее не было!» Однако эта фраза не только не получает дальнейшего развития в сюжете, но и оказывается своего рода несостоявшимся пророчеством – ситуация, невозможная для 70–80-х годов прошлого века. Двадцать лет назад Лукасу не пришло бы в голову написать нечто, подобное разговору матери Энакина с Квай-Гоном. Она просит за своего сына: «Вы поможете ему?» – и джедай отвечает: «Не знаю. У меня нет задачи освобождать рабов». Только наличие пресловутых мидихлориан в крови мальчика заставляет его изменить свое мнение.

Все говорит в пользу того, что Энакин – Избранный (включая его сны, где он видит себя джедаем, освобождающим рабов на Татуине). Но магистр Йода внезапно оказывается против, поскольку чувствует страх в мальчике (этот страх – естественное чувство ребенка, выросшего рабом и только что расставшегося с матерью). А дальше ситуация патовая, ибо любой поступок прямо или косвенно приводит к трансформации Энакина в Дарта Вейдера. Он ощущает недоверие к себе Совета джедаев – и это чувство в дальнейшем станет крючком для канцлера Палпатина. Чем сильнее хотят наставники охладить

«Звездные войны: Эпизод I: Скрытая угроза», режиссер Джордж Лукас

честолюбивые намерения Энакина (так как боятся его и за него), тем больше влияния на него обретает будущий император.

Есть и второе дно в этом сюжете. Предназначение Энакина – восстановление равновесия – можно трактовать буквально. Ведь формально к началу действия «Скрытой угрозы» власть принадлежит джедаям, названным в титрах «хранителями мира и справедливости в Галактике». Возможно, равновесие необходимо восстановить, но отнюдь не так, как представляется Совету джедаев… Здесь мы приближаемся к собственно политической составляющей 1–3-го эпизодов. Все три фильма посвящены тому, как, во-первых, Светлая сторона Силы находилась у власти, но не сумела ее удержать, и во-вторых, как хорошие, добрые, порядочные люди, действуя из лучших побуждений, привели к власти диктатора и Темного ситха.

Титры также удерживают наше внимание именно на этой, политической, линии. Эпизод 1 начинается, как это ни парадоксально, с информации о налоговых войнах между Республикой и Торговой федерацией. И вот начинается многоходовая комбинация, где на фоне обвинений в коррупции по адресу сенаторов и канцлера Валорума (Теренс Стэмп) седовласый сенатор Палпатин (Иэн Макдермид) приходит к власти. Происходит это благодаря пламенным речам королевы Падме Амидалы (Натали Портман) и ее окружения. Имя канцлера в оригинале Finis Valorum можно перевести как «конец доблести». Еще более любопытен тот факт, что провозглашающие свою приверженность Республике и демократическим ценностям герои верят сенатору Палпатину на слово и не требуют от него доказательств, когда тот обвиняет других в продажности.

Титры в «Атаке клонов» рисуют уже другую картину: «Несколько тысяч звездных систем объявили о намерении выйти из состава

Республики». Любопытно, что Республика ничего не знает о праве наций на самоопределение и поэтому объявляет эти правительства сепаратистскими. Более того, она собирается нарушить собственные законы и создать армию Республики – якобы в помощь более не справляющимся с ситуацией джедаям. Так в фильме утверждается приоритет силовых решений конфликтов над переговорами. Печальная ирония Лукаса – он отзеркаливает главный пафос первых трех картин саги, где вся симпатия создателей и зрителей находится именно на стороне сепаратистов, гордо именуемых повстанцами.

Если же вынести за скобки историю отношений Энакина (Хейден Кристенсен) и Падме, поскольку ее целевую аудиторию составляют главным образом подростки в пубертатном периоде, то легко увидеть, как демократические, да и этические, ценности раз за разом отступают на второй план. Джедаи не считают аморальным использовать армию клонированных людей, идеальных солдат, у которых подавлено сопротивление приказам. Энакин рассуждает о том, что политиков надо заставить согласиться друг с другом, а на контраргумент Падме («Это похоже на диктатуру!») спокойно кивает: «Но это работает». Поэтому уже не приходится удивляться финалу – канцлер Палпатин смиренно принимает на себя бремя чрезвычайных полномочий после проникновенной речи сенатора Джа Джа Бинкса. При этом Палпатин восклицает: «Я люблю демократию! Я люблю Республику!»

После этого «Месть ситхов» уже мало чем может поразить зрителя, кроме отваги Лукаса, решившегося показать трагический финал демократии как модели управления во вселенной «Звездных войн». Добро и зло становятся условными понятиями, битвы происходят между Республикой и Конфедерацией, а в титрах скользят строчки: «Герои сражаются под знаменами каждой из сторон. Кольцо зла сомкнулось».

То же самое можно сказать и о Совете джедаев, который постепенно опускается до предложения Энакину шпионить за покровительствующим ему канцлером Палпатином. А в ответ возмущенный юноша слышит от мастера Мейса Винду (Сэмюэл Л. Джексон), который все больше напоминает армейского чина из «Цельнометаллической оболочки»: «У нас война». Поэтому вполне логичен и финал: раскрывший заговор канцлера, Винду предпочитает не арестовывать Палпатина, а попытаться убить его. Темный ситх мгновенно использует свое преимущество, доказывая все еще колеблющемуся Энакину безнравственность Светлой стороны.

Если же говорить о перерождении несостоявшегося Избранного, то тут снова появляется тема благих намерений. Тяготение Энакина к Темной стороне Силы вызвано желанием обеспечить безопасность любимой женщины, помноженное на комплекс вины перед погибшей матерью. Гиперответственность плюс стремление держать все под контролем и желание бессмертия – вот те качества вполне современного человека, которые делают из него Дарта Вейдера.

Любопытно, что перед поединком с Оби-Ваном (Юэн Макгрегор) на планете Мустафар Энакин провозглашает: «Я принес мир, свободу, справедливость и безопасность своей новой империи». В этот момент он не знает, что, работая на манипулятора (а Палпатин – блестящий политик и блестящий манипулятор), он никогда не сместит его, оставаясь, по сути, мальчиком на побегушках, пусть и устрашающего вида.

Вот и печальный конец Республики. Все сенаторы, за исключением Амидалы и горстки ее соратников, рукоплещут канцлеру, который извещает их о подавленном бунте джедаев. Они единогласно поддерживают лидера, когда он провозглашает: «В целях обеспечения безопасности и большей стабильности Республика будет реорганизована в Первую Галактическую империю». И Падме Амидале, которая когда-то привела Палпатина к власти, остается только горько комментировать: «Демократия умирает под гром аплодисментов». «Месть ситхов» в плане честности и последовательности авторской концепции можно считать лучшим из приквелов и, безусловно, одним из лучших фильмов всей киносаги.

30 октября 2012-го Walt Disney Company приобрела компанию Lucasfilm и сообщила о выходе нового эпизода «Звездных войн». С этого момента начинается отсчет третьей эпохи мифа – эпохи сиквелов. Начиная с 2015 года фильмы выходят ежегодно, при этом за каждым вновь снятым эпизодом саги обязательно следует очередной спин-офф. В результате целевая аудитория получает ежегодный допинг, поддерживающий всемирную аддикцию к «Звездным войнам». Оставляя за скобками причины, побудившие Лукаса продать свое детище мегаимперии массовой культуры, посмотрим на смысловые трансформации двух имеющихся в нашем распоряжении сиквелов.

В 2015 году на экраны вышел 7-й эпизод – «Звездные войны: Пробуждение силы» (Star Wars: Episode VII – The Force Awakens), снятый Дж. Дж. Абрамсом, а в 2017-м эпизод 8-й – «Звездные войны: Последние джедаи» (Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi) сценариста и режиссера Райана Джонсона. Набрав в прокате больше двух миллиардов долларов, «Пробуждение силы» стоит третьим в списке самых кассовых фильмов в истории кинематографа, уступая только «Титанику» и «Аватару» Джеймса Кэмерона. Случай действительно уникальный, поскольку, в отличие от обоих своих предшественников, своим успехом этот фильм изначально обязан своей вторичности. Преданная олдскульная аудитория «Звездных войн» ждала отсылок к фильмам своего детства-отрочества-юности – и получила их во множестве, включая любимых героев, многочисленные пасхалки и камео, а также музыку Джона Уильямса. Более радикально настроенная часть аудитории ждала новых поворотов сюжета – и получила раскаявшегося штурмовика Финна (Джон Бойега), супергерл Рей (Дейзи Ридли), дроида-колобка BB-8 и трагическую гибель Хана Соло (Олден Эренрайк) от рук Кайло Рена (Адам Драйвер).

«Звездные войны. Эпизод VII: Пробуждение силы», режиссер Райан Джонсон

Собственно, вся линия Кайло, который на самом деле Бен Соло, сын Хана и Леи, представляет собой зеркальное отражение сюжета Люка и Энакина Скайуокеров. Все просто: если в 6-м эпизоде сын, выбравший Светлую сторону, отказывается убивать своего отца, то в следующем 7-м эпизоде все с точностью до наоборот – сын, выбравший Темную сторону, своего отца таки убивает. С точки зрения психологии вся ситуация выглядит неубедительной, но эмоционально емкой, поскольку запускает в зрителе механизм сопереживания. Подобный прием, надо отметить, постоянно используется в том случае, когда у авторов не хватает мастерства, чтобы глубоко зацепить аудиторию. Так, в опубликованной годом позже пьесе «Проклятое дитя» из вселенной Гарри Поттера, написанной отнюдь не Джоан Роулинг, авторы используют тот же самый поворот: сын Гарри отказывается от отца. Невольно задумаешься над вечным архетипом бунта Кроноса против Сатурна.

В остальном «Пробуждение силы» копирует «Новую надежду», причем с явным ущербом для смысла и логики, включая разрушение Старкиллера (обновленной версии Звезды смерти из предыдущих эпизодов). Остается неясным, почему победивший таки в 6-м эпизоде Альянс повстанцев в течение сравнительно небольшого промежутка времени потерял полученную было власть, да так сокрушительно, что его сторонники снова называются Сопротивлением. Второй вопрос вытекает из первого: из какого такого «пепла Империи» возник Первый орден и откуда он черпает свои ресурсы? Ответ на третий вопрос – кто такой зловещий Сноук и не является ли он реинкарнацией Палпатина? – утратил свою актуальность с выходом 8-го эпизода, где Сноук был бесславно убит Кайло Реном.

Между «Пробуждением силы» и «Последними джедаями» в 2016-м вышел «Изгой-один. Звездные войны: Истории» (Rogue One:

«Звездные войны. Эпизод VIII: Последние джедаи», режиссер Райан Джонсон

Star Wars Story; режиссер Гарет Эдвардс). Критики, как правило, отмечают, что этот фильм снят не столько в традициях научной (или ненаучной) фантастики, сколько в жанре военной драмы. Впрочем, зрители, как обычно, ценят в картине совсем другое. Судя по отзывам, аудитория устала от прогнозируемых счастливых финалов (чем, например, грешат 4-й и 5-й фильмы франшизы «Пираты Карибского моря»). Поэтому гибель главных героев в конце воспринималась как достойное завершение сюжета. Кроме того, их, главных героев, неджедайское происхождение открывало зрителю возможность легко идентифицировать себя с ними, не впадая в комплекс неполноценности.

Именно поэтому в фильме помимо героическо-трагического финала важно и другое – трансформация концепции Силы во вселенной Лукаса. Отчасти это сквозит и в «Пробуждении силы», как ни парадоксально, но кульминации достигает в «Изгое…». Отныне (если это понятие уместно по отношению к спин-оффу, действие которого формально предшествует «Новой надежде») доступ к Силе не ограничен врожденными способностями. Место отсутствующих в фильме джедаев занимают незрячий отшельник Чиррут Имве и его темнокожий соратник. Именно им принадлежат фразы «Я един с Силой» и «Сила течет во мне», которые они произносят, находясь в подобии транса. Так личная доблесть и готовность отрешиться от себя и пожертвовать собой ради других замещают концепцию избранничества и ответственности за него, которую изначально заложил Лукас.

Если же говорить о неизбежных политических смыслах, то начиная с 2015 года можно фиксировать еще одно радикальное изменение – стремительное размывание категорий добра и зла. Они выцветают, становятся условными, подчиняются стратегиям политических игр, которые с упоением ведут новые персонажи. Это новшество, как

представляется, весьма близко современному зрителю эпохи постправды и фейковых новостей.

Пожалуй, своего апофеоза эта тенденция достигает в «Последних джедаях», где персонаж Бенисио дель Торо aka взломщик DJ объясняет Финну (Джон Бойега), что оружие противоборствующим сторонам предоставляет одна и та же корпорация. Таким образом, и Темная, и Светлая стороны Силы оказываются в одинаковой зависимости от третьей стороны – финансовой. И вот ее-то мощь не поддается описанию. Интересно, рискнут ли в корпорации Disney развивать эту мысль дальше?

В целом 8-й эпизод оправдывает свое название – «Последние джедаи» (или «Последний джедай», в оригинале – The Last Jedi). В нем осуществлен практически полный отказ от этического наследия Лукаса. Происходит это двумя способами. Во-первых, девальвацией образа Люка Скайуокера и, во-вторых, уничтожением символического наследия джедаев.

Мы снова сталкиваемся с простейшим приемом – ложной интерпретацией поведения. Как наставник будущих джедаев Люк почувствовал в своем племяннике Бене влияние Темной стороны и задумал убить его во сне. Не счесть подобных поворотов в существующих волшебных сказках разных народов. Ложный посыл Люка опровергается в тот момент, когда он видит у разбуженного Бена взгляд подростка, которого предали. Сам по себе этот эпизод – перифраз сходного упрощения, допущенного Питером Джексоном в экранизации «Властелина колец». Там Фродо так же неверно интерпретирует поведение Сэма во время перехода через Моргульский перевал.

Возвращаясь во вселенную Лукаса, следует обратить внимание на очередную зеркальную проекцию. Люк задумывает убийство без доказательств, поскольку видит в Бене будущего Темного ситха – так когда-то джедаи ощущали скрытую угрозу в юном Энакине Скайуокере. Таким образом, 8-й эпизод перекликается и с 1-м и 3-м, где Совет джедаев практически своими руками создает Дарта Вейдера, о чем не преминет напомнить сам Люк.

Сходство усиливается еще и на уровне линии Кайло Рен – Рей. После убийства Сноука Кайло пытается привлечь Рей на Темную сторону, предлагая ей править с ним вместе. Ровно такой же разговор происходит у Энакина с Падме на планете Мустафар. Тогда он восклицает: «Я могущественней канцлера! Я свергну его, и мы вместе станем править Галактикой!» Ну а в 5-м эпизоде Дарт Вейдер предлагал Люку «вместе править Галактикой как отец и сын».

Возможно, именно в подобной череде повторов кроется причина отказа Люка от собственной миссии и собственного знания. Это весьма эффектно визуализируется в эпизоде, где он под руководством призрака Йоды сжигает древо и книги джедаев. Формально Великое древо мелькает в пятом сезоне мультсериала «Звездные войны: Войны клонов» (Star Wars: The Clone Wars; 2013). Его предыстория (древо

Силы, храм джедаев на Корусанте, его похищение Дартом Сидиусом, спасение двух ростков) не может не напомнить внимательному читателю/зрителю Белое древо Гондора из «Властелина колец». Впрочем, из каких бы комиксов или мультфильмов вселенной Лукаса ни появилось бы в фильме это древо джедаев, оно объединяет в себе два мощнейших архетипа – Arbor Mundi (мировое древо) и одновременно древо познания. Его уничтожение руками Люка Скайуокера, архетипического героя-спасителя, символизирует воистину конец эпохи. Впрочем, тот факт, что книги все же частично спасены последней ученицей Люка, Рей, внушает некоторый оптимизм и одновременно является затравкой для следующего – 9-го эпизода.

С учетом всего вышеэкранизированного фильм Рона Хоуарда «Хан Соло. Звездные войны. Истории» (Solo: A Star Wars Story; 2018) выглядит освежающе лукасовским. Что и не удивительно: Хоуард работал с Лукасом в 1973 году над «Американскими граффити». Кроме того, сам персонаж Хан Соло, воплощающий в киносаге архетип не героя, а «доброго малого» и «обаятельного трикстера», пользуется неизменной любовью преданных зрителей «Звездных войн». Сюжет напоминает скорее роуд-муви о гангстерах и ковбоях (включая эпизод с ограблением поезда). К тому же появление Эмилии Кларк в образе подруги Хана в какой-то момент смещает акцент на love story. Тема любви, предательства и денег отчетливо начинает рифмоваться с финалом великой ленты «Однажды в Америке». Ибо Серджо Леоне в названии, дословно звучащем как Once Upon a Time in America, апеллирует к тому же героико-мифическому прошлому, что и Джордж Лукас со своим «давным-давно, в далекой-далекой Галактике» (A long time ago in a Galaxy far, far away).

В целом вся постлукасовская история «Звездных войн» заставляет, пожалуй, задуматься над вопросом: чем эта череда экранизаций отличается от знаменитой «Бесконечной истории» (Die unendliche Geschichte; 1984) Вольфганга Петерсона? Хорошие истории никогда не заканчиваются, тем более если это мифы, объединяющие поколения. Каждому поколению необходим собственный голос, чтобы осмыслить себя и свое место в мире. И голоса мастера Йоды, Люка, Оби-Вана Кеноби, Хана Соло и даже Энакина Скайуокера ничем не хуже голосов Фродо Бэггинса и Гэндальфа или Гарри Поттера и Дамблдора.

Здесь, как бы ни хотелось возмущаться засильем корпораций, вторичностью сюжетов и эксплуатацией любимых образов, надо остановиться и признать: вселенная, где расположена далекая, далекая Галактика, жива и существует до сих пор. Теперь уже помимо воли ее создателя. И если это не кинематографическое бессмертие – то что тогда? ◆

Станислав Ростоцкий

ЗАПРАВЛЕНЫ В ПЛАНШЕТЫ

Накануне Дня труда 1966 года военный летчик и полицейский в прошлом, а позже средней руки телесценарист Джин Родденберри представил на Всемирном научно-фантастическом конвенте в Кливленде, штат Огайо, придуманный им телевизионный сериал, который был вдохновлен фильмом «Властелин мира» (1961) Уильяма Уитни, экранизацией жюль-верновского «Робура-завоевателя». Сериал назывался «Звездный путь», и пилотной серии внимали всего лишь 850 любителей фантастики (хотя среди них были, например, Спрэг де Камп и Айзек Азимов). Десять лет спустя на конвенте, посвященном теперь исключительно «Звездному пути», фанов было уже несколько тысяч. А еще через тридцать детище Родденберри, разросшееся до воистину бесконечной вселенной со множеством хронологий, ответвлений и континуумов, принесло создателям теряющиеся в неевклидовых пространствах миллиарды долларов. Это не считая совсем уж не укладывающихся в голове барышей, полученных от мерчандайза.

Несколько лет назад Роберт Гринбергер выпустил богатейше иллюстрированную «Полную неавторизованную историю «Звездного пути». Именно из-за «неавторизованности» (но, возможно, и просто потому, что это эффектно и концептуально) в роскошном фолианте не было ни единого официального кадра из фильма или репортажа со съемочной площадки – одни только «сопутствующие товары»: пижамы и подгузники, коробки для школьных завтраков и сами эти завтраки, настольные игры и нагрудные значки, бейсболки, футболки, фигурки и резиновые маски персонажей – в том числе и та, что, будучи покрашена в белый цвет, стала леденящей душу визиткой Майкла Майерса из «Хэллоуина» (1978) Джона Карпентера. В общем, как убедительно призывал

Сериал «Звездный путь», создатель Джин Родденберри

в «Джентльменах удачи» леоновский завдетсадом, «а теперь давайте возьмем наши космические ложки…» Кстати, в книжке Гринбергера есть и они.

Смотреть на все это, к слову, гораздо интересней и поучительней, нежели в очередной раз лицезреть знакомые кадры (хотя со стороны все это немного напоминает представителя советского среднего класса, в гостях уткнувшегося в каталог Quelle). С другой стороны, если душа требует чего-то менее консьюмеристского, «Звездный путь» готов позаботиться и о пище относительно духовной: по мотивам франшизы существует внушительная библиотека романов и комиксов, причем многие из них весьма качественны в своей весовой категории, а некоторые (вроде новеллизации первого фильма, написанной самим Родденберри) объективно хороши.

Трудно сравнить хоть с чем-то и авторитет «Звездного пути» внутри фэндома. В составленном издательством IP Publishing совместно с авторитетнейшим профильным журналом SciFiNow списке «50 величайших икон научной фантастики» к «Звездному пути» относилась каждая десятая позиция, причем к лику НФ-святых были причислены не только персонажи (капитан Джеймс Т. Кирк так и вовсе красовался под номером один) и космические корабли (разумеется, «Энтерпрайз»), но и – наравне с Гербертом Уэллсом и Филипом Диком – собственно Джим Родденберри. Из ныне живущих кроме него в оклад попали только Стивен Спилберг и Стэн Ли.

Впрочем, несмотря на все эти в высшей степени баснословные достижения, назвать успех «Звездного пути» именно что вселенским стало возможно только с недавнего времени. До этого сериал, а затем и фильмы на его основе оставались по большей части принадлежностью сугубо внутренней культуры жителей Нового Света, пресловутой

Американы; того, «без чего их невозможно представить, еще труднее – понять». В мире о существовании экипажа космического корабля «Энтерпрайз», разумеется, знали, но скорее принимали его к сведению. Массового помешательства, знакомого по другим явлениям американского масскульта (сравнить хотя бы со «Звездными войнами», к которым еще не раз придется вернуться), явно не наблюдалось.

Особенно очевидно это в случае Советского Союза и постсоветской России 70–90-х. Ни одной из версий «Звездного пути» не показывали у нас ни по телевизору, ни в кинотеатрах (при том, что тогда же эти фильмы можно было, наряду с прочей классикой фантастического кино от «Планеты обезьян» до «Чужого», посмотреть в странах восточного блока). Не удалось найти практически ни единого упоминания о «Звездном пути» в советской киноведческой (что, пожалуй, не так уж и странно), но даже и в идеологической литературе, обычно без разбора клеймившей все явления буржуазного масскульта. Но в данном случае придраться и в самом деле было не к чему, а единственный русский член экипажа «Энтерпрайза» штурман Павел Чеков выступал абсолютно на равных с остальными и был персонажем предельно положительным.

Пожалуй, еще интереснее осознавать, что «Звездный путь» был мало кому нужен и, что называется, без привычного антиуказания сверху. Разумеется, все фильмы немедленно оказывались на пиратском видеорынке, все были в свое время замечательно переведены лучшими специалистами своего дела, но вот вспомнить, чтобы среднестатистический видеоман их смотрел, предлагал для обмена да хотя бы просто имел в домашней коллекции… Превосходный цветной разворот о «Звездном пути» из журнала «Америка» конца 70-х вызывал интерес и ценился не больше, чем реклама сигарет More, выдранная из каталога «Березки». Представить себе портреты Кирка и Спока над кроватью перестроечного тинейджера просто невозможно. Да и в постсоветскую эпоху дела обстояли не лучше: секонд-хенды были забиты футболками с соответствующей символикой, но их никто не покупал, а импортные VHS с отдельными фильмами серии пылились на полке легендарного антикварно-букинистического магазина на Никитской (куда покидающие столицу экспаты свозили ставшие ненужными книги и пленки) в прямом смысле слова годами.

В 2002 году свет увидел (в том числе и у нас на лицензионных видеокассетах – с понятным успехом) последний, десятый фильм киносерии, взявшей начало в 1979 году: «Звездный путь: Возмездие» (Star Trek: Nemesis). Среди поклонников «Звездного пути» хорошо известно «правило чета и нечета». Заключается оно в том, что каждый нечетный «Путь» наверняка будет неудачным, в то время как четный окажется не в пример лучше. Несложно (и очень увлекательно) проверить правоту этого утверждения на собственном опыте и убедиться в том, что «Звездный путь–2: Гнев Хана» (Star Trek: The Wrath of Khan;

1982) Николаса Мейера вполне справедливо считается по-настоящему «первым», а, допустим, до середины пятой серии, «Последнего рубежа» (Star Trek V: The Final Frontier; 1989), поставленной самим Уильямом Шетнером, вряд ли долетит самый упертый «трекки». В случае с «Возмездием» безотказная на протяжении десятилетий программа дала сбой, да такой, что было принято решение с кинопроектами повременить и полностью сосредоточиться сразу на нескольких телевизионных «Путях», которые на тот момент чувствовали себя вполне недурно.

Спустя пятилетку работа над новой киноверсией все-таки началась, но теперь с принципиально новой командой, не имеющей отношения к старой гвардии «Энтерпрайза». Во главе перезагрузки встал Джей Джей Абрамс – сценарист «Армагеддона» (1998) Майкла Бэя, постановщик фильма «Миссия: невыполнима–3» (2006) и создатель нескольких сенсационных телепроектов уровня «Шпионки», «Грани» и «Остаться в живых». С самого начала стало ясно, что подобострастного оммажа ждать не приходится. Рассыпаясь в интервью в непременных комплиментах первоисточнику, сценаристы и сопродюсеры Роберто Орси и Алекс Курцман тем не менее четко расставляли приоритеты: «Мы сознательно ориентируемся на «Звездные войны». По мнению соавторов, прежний «Звездный путь» более всего был похож на игровой автомат «Война подводных лодок» (у нас известный как «Морской бой»). Разумеется, никак не от отсутствия фантазии, ни в коем случае, но исключительно по причине дефицита необходимых средств и ограниченности во времени. А теперь, когда ни в том ни в другом недостатка нет, почему бы не перейти от общих планов в тесной кают-компании к сверхобщим дигитальным панорамам далеких планет и не населить их бессчетным количеством невиданных зверей, не хуже чем на Хоте или Татуине? В общем, как говорили те же Орси и Курцман, «если «Звездный путь» – это классическая музыка, то «Звездные войны» – рок-н-ролл. Вот у нас и получается классика в рок-аранжировке».

Прием, приведший к успеху Ингви Мальмстина и Виктора Зинчука, безукоризненно сработал и на этот раз. Для тех, кто остался верен заветам пращуров, по всему фильму были раскиданы намеки и подмигивания, исполненные тем не менее весьма ненавязчиво и изящно. А те, кому было лень разыскивать пасхалки, но самое главное – огромная армия новобранцев, которые о них и не подозревали, с неподдельным восторгом внимали столь редкой в наши дни «космической опере», пусть даже и неизбежно «мыльной».

Все у них получилось. По итогам бокс-офиса 2009 года «Стартрек» (в российском прокате фильм назвали именно так, справедливо полагая, что никакой ностальгии у нынешнего поколения зрителей прежнее общепринятое название не вызовет) занял в Америке девятое место, весьма символично угодив практически точно посередине двух голливудских полюсов того сезона: с одной стороны, неколебимые бойцы

«Звездный путь», режиссер Дж. Дж. Абрамс

сверхтяжелого веса (вторые «Трансформеры», шестой «Гарри Поттер», первый и единственный «Аватар») и почти артхаусные недоблокбастеры («Район № 9» Нила Бломкампа, «Хранители» Зака Снайдера да и тарантиновские «Бесславные ублюдки») – с другой. Но равновесие это было близко к совершенству, хоть сейчас во всепланетную Палату мер и весов.

Притом, разумеется, не остались без изменений не только чисто внешние моменты, но и социально-идеологический аспект. Испокон века в «Звездном пути» превалировала проблематика глобального свойства, в первую очередь проблема взаимоотношений цивилизаций разных типов, идея личной ответственности перед обществом, выбора и самопожертвования и прочие благородные, но, чего греха таить, скучноватые материи. Постоянно делались попытки усилить, что называется, лирическую составляющую. По большей части это приводило к тому, что на протяжении всего времени существования «Звездного пути» на самых разных уровнях – от фанатского «гона» до серьезных академических штудий – обсуждался вопрос сексуальной ориентации главных героев и способов ее выражения.

В 1975 году, во время подготовки к запуску киноверсии, Джин Родденберри ответил на вопрос о том, в чем будут заключаться основные изменения по сравнению с оригиналом: «Думаю, что в первую очередь вниманием к теме равноправия женщин». Нельзя сказать, что в фильмах поднять этот вопрос совсем уж не удалось, но дело в том, что к тому моменту женская аудитория «Звездного пути» уже сделала самостоятельный и по-настоящему радикальный выбор. Широко расцвела субкультура так называемого слэша: самодеятельные авторы – в подавляющем большинстве женщины, почти всегда средних лет, – сочиняли и распространяли в самиздате эротические (а чаще просто

«Стартрек: Бесконечность», режиссер Джастин Лин

откровенно порнографические) рассказы о гомосексуальной любви героев знаменитых сериалов и фильмов вроде «Полиции Майами» и «Старски и Хатча», но чаще всего – и наиболее страстно – рассматривался союз Кирка и Спока. Объяснять это одной лишь сексуальной перверсией было бы поспешно. В статье с показательным названием «Порнография романтики», опубликованной в антологии «Культура времен Апокалипсиса» (где слэш шел через запятую с такими явлениями, как резня в Джонстауне, японский каннибализм и деятельность организации «Евреи за Гитлера»), приводятся слова одной из фанаток слэша, пожелавшей сохранить анонимность: «Когда Кирк и Спок любят друг друга, а не обычную сучку, которую меняют каждые две недели, я оставляю их для себя. Слэш делает то, что никогда не сделало бы телевидение… Мы читаем, как Кирк и Спок занимаются тем, чем им не дают заниматься на ТВ из-за того, что это гей-порно… Но слэш – это тебе не надоедливые никчемные мужские часы, работающие в режиме туда-сюда; это романтика, здесь видны чувства героев. Кирк и Спок влюблены».

Видимо, для того чтобы расставить все точки (или, наоборот, дать фанатам подобного сорта еще большую подпитку для рефлексий и конспирологических построений), создатели «Стартрека» постарались избежать минимальных двусмысленностей: с самого начала Кирк показан как неуемный ловелас, которого привлекают и представители иных инопланетных рас – лишь бы были противоположного пола, а для сохранения политически корректного равновесия в третьей части обновленной франшизы, «Стартрек: Бесконечность» (Star Trek: Beyond; 2016) Джастина Лина, в тот момент, как «Энтерпрайз» попадает в порт приписки, пилот-рулевой лейтенант Хикару Сулу оказывается в объятиях вполне недвусмысленного бойфренда.

Но даже в подобном контексте «Стартрек» (или все-таки по старинке «Звездный путь») не перестает оставаться зрелищем абсолютно универсальным: его вполне можно представить себе как на полуночном фанатском показе, так и на киноутреннике для школьников средних классов – и, самое главное, беспрецедентно комфортным. Можно попереживать, можно всхохотнуть (есть над чем, причем чем дальше, тем больше), можно просто любоваться спецэффектами. Тишь (несмотря на всю мощь долби-сурраунда) да гладь.

Правда, определенное беспокойство вызывают планы создателей «Звездного пути» отдать его на откуп Квентину Тарантино; по предварительным сведениям, это будет первый в истории фильм серии, снабженный рейтингом R. Зачем это нужно продюсерам, не совсем ясно, но еще загадочнее здесь роль самого Тарантино. Он никогда не выказывал себя большим поклонником традиционной НФ, не включал фильмы о космосе (за исключением неизбежного Кубрика) в число своих любимых, а эти списки воистину бесконечны и вариативны. Хоть он и предварил «Убить Билла» (2001) эпиграфом из «старинной клингонской пословицы», в особом фанатизме по отношению к «Звездному пути» замечен не был. Увидеть, что придумает Тарантино на этой почве, безумно интересно (сам он клянется в первых интервью, что вовсе не намерен увлекаться кровищей и насилием, но в первую очередь хочет показать «ужас человека перед космосом»), однако стоит ли ради этого перезагружать явно удачную серию, в перезагрузке до очевидности не нуждающуюся? И не лучше было бы выразить «ужас перед космосом» в собственной вселенной, а поклонников нового «Стартрека», в одну секунду ставшего старым, продолжить снабжать пусть не революционными, но такими именно что «хорошими» фильмами? Тем более что абрамсовский ребут показал: даже неумолимое «правило чета и нечета» можно переиграть – все три фильма подряд были практически одинаково безупречны. Ни единого разрыва. ◆

Антон Хитров

КОСМИЧЕСКИЙ НЕВЕРЛЕНД

«Стражи Галактики» – самый нетипичный проект Marvel Studios, и дело не только в пресловутом говорящем еноте. Во-первых, эти герои никогда не были на слуху – комиксы про Стражей выходили небольшими тиражами, у Мстителей поклонников было куда больше, не говоря уже про Человека-паука. Во-вторых, они держат супергеройскую вахту не на Земле, а в космосе: главная фишка киновселенной – связь историй между собой, но Стражи живут на отшибе и в земных делах не участвуют.

Но главное – это единственная линейка студии, у которой есть автор – сценарист и режиссер Джеймс Ганн. Франшизы про Железного человека, Капитана Америку, Тора и других супергероев Земли пишут одни люди, а снимают другие. Режиссеры все время меняются, их индивидуальный почерк едва различим – за редким исключением вроде третьего «Тора» под авторством Тайки Вайтити. Фильмы Ганна – это фильмы Ганна.

Сумасшедшая мультяшная палитра, меломанский саундтрек, отсылки к поп-культуре 80-х, безупречный баланс между серьезным и смешным, визуальный юмор в придачу к обычному для студии диалоговому, нежность ко всякого рода аутсайдерам и фрикам – в киновселенной Marvel, да и в кинокомиксах вообще, это свойственно только «Стражам Галактики». Ганна невозможно сымитировать; если владелец франшизы, компания Disney, и правда не вернет режиссера, уволенного за скандальные шутки в твиттере, третья и последняя картина о Стражах, скорее всего, будет похожа на протез, более или менее качественный.

Проблема в том, что картины Marvel – это не главы одной грандиозной истории, как бы студия ни пыталась убедить нас в обратном. Зритель, который смотрит их на большом экране с перерывами в полгода, вряд ли

замечает нестыковки – кроме совсем вопиющих вроде замены актера в роли Халка. Но включите все двадцать фильмов подряд, и рано или поздно вы увидите, как швы лезут наружу (кстати, такой марафон займет около сорока часов – хорошая идея для выходных, если вы отчаянный).

Дело не только в сюжетной логике, хотя и в ней тоже (почему Мстители не помогают друг другу в сольных картинах? почему герои забывают о способностях, полученных ранее? почему волшебные предметы работают то так, то эдак?). Главная проблема в персонажах, за которыми мы наблюдаем в течение многих лет, и в фильмах: студия порой не может определиться, какими она все-таки хочет их видеть.

Вот, например, Локи, бог коварства и сводный брат сильнейшего мстителя Тора, позаимствованный авторами комиксов из «Старшей Эдды» вместе с остальным скандинавским пантеоном. Первая лента про Тора показала его непонятым трагическим героем. Во «Мстителях» он стал обычным упертым суперзлодеем. В последних фильмах это обаятельный проходимец, чьи былые преступления никто уже всерьез не рассматривает.

Тем больше ценишь персонажей, проживающих цельную биографию из картины в картину. Стражам Галактики в этом плане пока что везло больше других – потому опять же, что над обеими лентами работал один режиссер. Даже в гостях у другой супергеройской команды, в картине «Мстители. Война бесконечности», объединившей чуть ли не все сюжетные линии киновселенной, это были ровно те же герои, которых мы знаем по фильмам Ганна. Неудивительно, ведь он помогал создателям «Войны бесконечности» писать сцены со своими персонажами.

Стражи стали Стражами случайно: это не столько команда супергероев, сколько сборище негодяев и проходимцев с разных планет, которые стали работать сообща просто потому, что вместе сидели. В первой ленте они гонялись за бесценным артефактом, Сферой, чтобы толкнуть ее на черном рынке, – и лишь узнав о разрушительной силе Сферы, бросились останавливать галактического террориста, который завладел ею не без их участия. В сиквеле крали то, что нанимались охранять, и, пытаясь скрыться от взбешенных заказчиков, натыкались на очередную космическую угрозу.

Все герои хороши по-своему. Древовидный Грут не блещет красноречием – любую мысль он выражает тремя словами I am Groot (в озвучке, между прочим, самого Вина Дизеля), но даже до перерождения в большеглазого малыша был самым милым деревом на свете. Ракета – отпетый засранец и к тому же натуральный говорящий енот, как его не любить? Брутальный Дракс неотразимо туп. Зеленокожая воительница Гамора профессиональна, невозмутима и крута. Примкнувшая в сиквеле Мантис – милая чудачка, такая гуманоидная версия Полумны из «Гарри Поттера». При всем их комизме у каждого есть своя драма, кроме разве что неунывающего Грута – а может, ему

просто не хватает слов, чтобы поделиться своей печалью (и потом, он погибал уже два раза, на минуточку).

Но самый проработанный герой в этой мультирасовой и гендерно разнообразной компании – ее негласный лидер Питер Квилл, он же Звездный лорд, белый мужчина из Миссури. Здесь Marvel немного прокололась, хотя вообще-то старается идти в ногу с прогрессом – взять хотя бы «Черную Пантеру», самый прибыльный в истории блокбастер о чернокожих. И все же серии необходим землянин – не важно, какого цвета и пола, главное, чтобы он был, как «мы». Питер – наш проводник в фэнтезийном космосе, герой, который связывает реальность и сказку. Точь-в-точь как юный Финн из великого мультсериала «Время приключений», последний человек в постапокалиптических Землях Ууу, населенных всевозможными мутантами (у Финна и Звездного лорда, в принципе, много общего: биологический отец – мерзавец, приемный – наоборот, душка, а лучший друг – говорящее животное).

«Стражи Галактики», режиссер Джеймс Ганн

Если Питер и супергерой, то совсем не типичный: у него нет ни строгого морального кодекса, ни сверхспособностей (в сиквеле они ненадолго появились, но тут же исчезли), ни каких-то невероятных талантов, если не считать мастерства переговоров и остроумия. Он вспыльчив, закомплексован и патологически хвастлив (стоп, а зачем я вообще купил его коллекционную фигурку?). Квилл – фигура совершенно не героическая, он идет на подвиги вопреки всем ожиданиям. Пожалуй, во всей киновселенной Marvel нет персонажа, который больше походил бы на среднего зрителя. Недаром роль досталась не какой-нибудь звезде боевиков, а Крису Прэтту, которого знали по комедийному сериалу «Парки и зоны отдыха».

Есть еще кое-что, что объединяет Питера с фанатами. Звездный лорд – меломан и гик, застрявший в 80-х, последней эпохе, которую он застал на Земле: пришельцы-пираты похитили парня, когда тот был еще ребенком. Его главный атрибут – не костюм, как у Спайдермена или Железного человека, и не оружие, как у Тора или Капитана Америки, а древний кассетный плеер Sony Walkman с ретрохитами вроде *Hooked on a Feeling* Blue Swede, из которых собран саундтрек обеих картин.

При всей футуристичности кинокомиксовых вселенных ностальгия по прошлому – важная часть этого жанра: Бэтмен, Супермен и Капитан Америка – очень старые персонажи, по сути, ровесники поп-культуры как таковой. Но «Стражи Галактики» благодаря Питеру и его привязанности к родному миру – самый ностальгический кинокомикс из всех,

«Стражи Галактики. Часть 2», режиссер Джеймс Ганн

хотя сами по себе Стражи – герои малоизвестные и мало кому напоминают о детстве, как Человек-паук или Халк.

Одно из главных достоинств Marvel – ее авторы отлично научились оправдывать присущую жанру дичь. Почему Капитан Америка – солдат, сражавшийся во второй мировой, – одет как живая мишень? Все просто: это не военная форма, это театральный костюм, в котором Капитан выступал, агитируя на фронте. Перед первой атакой герой не успел переодеться, а потом оставил звездно-полосатое трико как память. Но серия про Стражей не просто кинокомикс, это еще и космоопера: героическая сказка со звездолетами и пришельцами, не имеющая ничего общего с научной фантастикой (самый знаменитый образец этого жанра, разумеется, «Звездные войны»). Фильмы Джеймса Ганна рисуют космос совсем иначе, чем «Интерстеллар» Кристофера Нолана или «Прибытие» Дени Вильнёва: это не холодная загадочная пустота, а кишащая разнообразной жизнью ойкумена, эдакое волшебное море,

полное планет-островов. Их населяют невозможные создания – от разумных уток до древних гигантов, столь огромных, что в черепе одного из них поместилась целая межзвездная колония. Что не так с этой вселенной, почему она похожа на парк развлечений? Объяснение есть – оно спрятано в открывающей сцене первого фильма.

Земля, 1988 год. Молодая женщина по имени Мередит Куилл умирает от рака в больнице. В палате толпятся родные, среди них ее сын – маленький Питер. Он так подавлен, что не может ни взять мать за руку, ни развернуть ее прощальный подарок. Когда Мередит перестает дышать, мальчик выбегает из палаты на улицу – и в ту же секунду (вот так совпадение!) в ночном тумане над ним появляются огни НЛО.

Что, если похождения Звездного лорда и его друзей – просто фантазия ребенка, которая нужна ему, чтобы спрятаться от горя? Это объясняло бы все: пестрый игрушечный мир «Стражей…», говорящего енота, космических пиратов и появившегося в сиквеле отца-предателя, который видится мальчишке живой планетой, огромной и злой. Питер Куилл отказывается принимать смерть матери, читай – взрослеть, выбирая жить в сказочном Неверленде, точь-в-точь как его тезка Питер Пэн; это сходство подметил проницательный Джо Руссо, один из режиссеров «Войны бесконечности».

Конечно, нет ни малейшего шанса, что в заключительной картине про Стражей мы снова увидим маленького Питера, понуро сидящего на школьном дворе с пластмассовым звездолетом в руках – Звездный лорд уже встречался со Мстителями в «Войне бесконечности», а значит, все его приключения в киновселенной Marvel реальны. Но на каком-то глубинном, символическом уровне «Стражи Галактики» – это все равно история о мальчике, который сбежал от смерти в сказку, и с этим ничего не поделаешь. ◆

Никита Карцев

РИТУАЛ

Черная Пантера – один из героев вселенной Marvel. Принц, а впоследствии и король народа Ваканды. Затерянной страны, спрятавшейся от всех в самом сердце Африки. Государства, добившегося могущества благодаря (ино)природным ресурсам. Когда-то сюда упал метеорит с вибраниумом, прочнейшим веществом во Вселенной. Теперь посреди самого бедного континента, укрытые голографической пеленой, живут люди, в чьих руках оказались невероятные технологии.

Образ героя комиксов «Черная Пантера» родился в тот же год, что и одноименная радикальная политическая организация – в 1966-м. В этом случайном совпадении трудно не разглядеть определенного символизма. Двойственность любого по-настоящему яркого образа, который может с одинаковой уверенностью нести совершенно разные смыслы. В фильме эта двойственность подчеркивается, выносится на первый план. Черные люди здесь одновременно самый угнетенный, бесправный народ – и самый умный, богатый, талантливый и продвинутый на Земле. Отсюда ключевой конфликт фильма. Между теми, кто, следуя традициям, предпочитает, чтобы их родина и дальше держала нейтралитет, намеренно не вмешиваясь в дела большого мира, и теми, кто требует раскрыться, вступить во взаимодействие и поделиться своими сокровищами с человечеством. Прежде всего с той его частью, что родилась с кожей темного цвета. Носителями двух радикально противоположных точек зрения оказываются два брата, а их спор оборачивается настоящим братоубийством. События «Черной Пантеры» начинаются годы спустя, когда сыновья обоих братьев достигают зрелости. Один, Т'Чалла (Чедвик Боузман), после трагической смерти отца в предыдущем фильме Marvel «Первый мститель. Противостояние» восходит на престол. Второй, Н'Джадака по прозвищу Киллмонгер (Майкл Б. Джордан), в статусе разбойника и наемного

«Черная Пантера»

убийцы является в Ваканду, чтобы оспорить корону. От того, кто из них победит, зависит дальнейшее развитие не только государства, но и всей цивилизации.

Райан Куглер (американский режиссер и гражданин Нигерии) громко заявил о себе вполне традиционным дебютом «Станция Фрутвейл» (2013), показанным в рамках программы «Особый взгляд» в Каннах и получившим приз за лучший дебют. В основе фильма реальная история, произошедшая накануне Нового 2009 года, когда белый полицейский во время задержания чернокожего мужчины проявил необоснованную жестокость. Попавшая на камеры мобильных телефонов и показанная по федеральному эфиру запись мучительной смерти Оскара Гранта запустила серьезный процесс в американском обществе, заставив всерьез обратить внимание на проблему превышения служебных полномочий в полиции. «Станция Фрутвейл» при всей прямолинейности и художественной бесхитростности попала в нерв времени, как и положено действовать фильму на злобу дня. Оскар Грант, как и сама станция Фрутвейл, задолго до Куглера стали символами. Фильм лишь укреплял их в этом статусе.

«Черная Пантера» – благо что фильм на основе комиксов – тоже начинается с мифа. В прологе речь идет о междоусобных войнах африканских племен за могущественный метеорит. Куглер дает понять: ничего не началось сейчас, все вышло из чего-то. Любой конфликт наших дней тянется из глубокого (пусть даже альтернативного) прошлого. Кем бы ты ни был, что бы ты ни делал, с рождением ты автоматически несешь ответственность за все, что совершил не только ты, но и твои предки.

Еще одна важная тема для Куглера – классическое противостояние традиционного и современного общества. В фильме вообще уделено повышенное внимание укладу жизни типичного африканца. Все племена Ваканды выглядят по-разному, но одинаково ярко и самобытно,

«Черная Пантера»

символизируя богатое наследие африканской культуры. Самое занимательное тут – процедура обретения силы Черной Пантерой. Формально она передается вместе с особым цветком, впитавшим частицы вибраниума, как какому-нибудь Питеру Паркеру – через укус паука. Но ключ не в механической процедуре получения силы, а в ритуале, который ему предшествует. Прежде чем взойти на трон, ты обязан заслужить это право в поединке – без всяких сверхспособностей, практически голыми руками; ровно так, как это происходило столетиями. Но все же, как бы ни была запутана линия дворцовых переворотов, главный вопрос, который ставит перед собой Куглер, не политический, а этический. Боузман не первый актер, которому досталась роль чернокожего героя комиксов. Но именно его персонаж выводит дискуссию о равных правах всех людей на новый виток.

«Черная Пантера» резко выделяется на фоне фильмов студии Marvel. Мир больше не делится на добро и зло, черное и белое, а потому и злодей здесь, как никогда, близок к статусу героя. Но и за пределами гетто супергеройского кино «Пантера» стоит особняком. Типичный ход фильма, базирующегося на альтернативной версии истории: поменять местами сильного и слабого. Посмотреть на ту же ситуацию с точки зрения другого. В «Бесславных ублюдках» Тарантино силой кино заставлял сгореть нацистскую верхушку в кинотеатре. А в «Джанго освобожденном» превращал раба в бравого ковбоя. Несмотря на очевидный расовый аспект, «Черная Пантера» не похожа и ни на одного из своих братьев по «черному» кино – снятому чернокожими режиссерами с чернокожими актерами про жизнь чернокожего населения Америки. «12 лет рабства» Стива Маккуина постулировали невероятную стойкость черного человека перед лицом несправедливости. Новоиспеченный «Черный клановец» Спайка Ли – попытка в жанре абсурдистской комедии обозначить

его находчивость и острый ум. Сенсационный «Лунный свет» Барри Дженкинса – нежность и уязвимость каждого из нас, несмотря на кажущуюся силу. Райан Куглер намеренно пытается вырваться из кандалов «черного» кино. Ни на минуту не забывая о теме расизма, он будто намеренно отставляет ее в сторону. Ключевое противостояние разворачивается здесь не между потомками рабов и потомками угнетателей, а между самими жителями заколдованной африканской страны.

За три года до этого такой же задачей задался рэпер Кендрик Ламар (он же написал главный трек для фильма). Выходец из неблагополучного района Лос-Анджелеса и одна из главных черных звезд Америки, Ламар получил всемирную славу благодаря новаторскому альбому To Pimp a Butterfly. Кроме сквозного сюжета и преследующего Кендрика образа дьявола (ласково названного Люси), который оказывается второй личностью рэпера, в этой записи необычный взгляд на расовый вопрос. В центральном треке с пластинки Blacker the Berry повествование идет от лица бывшего члена банды, убившего в уличных разборках другого афроамериканца, «чернее, чем я». Так, детально описывая нелегкую жизнь черного человека в современной Америке, с самой жесткой критикой Кендрик обрушивается на самого себя. Признаваясь в страшнейшем грехе человека, который борется за равные права, – лицемерии.

Новое время формулирует новые проблемы. С одной стороны, «нельзя жить счастливо во дворце, зная, сколько людей голодает». С другой – «если мир узнает про нас, мы потеряем все, что у нас есть». Ровно эта трещина – между постулируемыми идеями гуманизма и реальным положением вещей – постоянно грозит расколоть уже наш, а не фантазийный цивилизованный мир. Жители Ваканды до сих пор знали только две стратегии поведения. Активное сопротивление и пассивное наблюдение. Первые добивались своей – исключительно благородной – цели огнем и мечом. Вторые следовали толстовскому принципу непротивления злу насилием, или, как сказали бы сегодня, теории малых дел. Черная Пантера пытается предложить свой, более сложный – если не сказать утопический – путь. Путь диалога и взаимодействия. Пока другие рэперы, политики и прочие властители умов говорят о необходимости единых прав и свобод для каждого, выискивая и находя постоянные свидетельства угнетения слабых (женщин, детей, нац-, сексуальных и прочих меньшинств), Куглер пытается зайти с другой стороны – вывести на передний план чеховское «по капле выдавливать из себя раба».

«Черная Пантера» – кино не возмездия, а покаяния и прощения. Сражения, споры за власть, богатства и территорию, занимающие большую часть довольно бесхитростного сюжета, служат лишь фоном, подготовкой к чему-то по-настоящему важному. Здесь любая несправедливость внешнего мира отходит на второй план по сравнению с личной ответственностью. А прежде чем бороться за мир во всем мире, надо разобраться с самим собой. ◆

Анна Филиппова

СУПЕРМЕН И ГРАЖДАНИН

В 900-м юбилейном графическом выпуске Action Comics Супермен отказался от американского гражданства. Это событие вызвало бурю народного возмущения. На Fox News, главном консервативном канале, обсуждению этого поступка посвятили целую эфирную программу. Имел ли Супермен на это право? Он, олицетворение американской мечты, главная поп-культурная скрепа? Принадлежит ли он человечеству или той нации, с которой разделяет культурный код? Есть ли у супергероя вообще культурный код? Может ли он быть космополитом или должен быть всецело предан американской нации? Один из приглашенных спикеров Fox News заявил, что Супермен «продемонстрировал отсутствие патриотизма» и «унизил Соединенные Штаты Америки».

Супергерой в Америке больше, чем супергерой. У него особенный статус и особая ответственность. Самые острые для американского общества темы препарируются прежде всего в поп-культурном дискурсе. То, что говорят герои комиксов, вызывает едва ли не больший резонанс, чем высказывания публичных интеллектуалов, особенно когда традиционные медиа дискредитированы – как сейчас, на волне борьбы с фейковыми новостями. «Лига справедливости» (Justice League; 2017) Зака Снайдера хороший тому пример.

Это один из пяти уже отснятых фильмов франшизы расширенной вселенной DC Comics о команде супергероев, назвавшейся Лигой справедливости, третий фильм с участием Супермена (первые два – «Человек из стали» / Man of Steel; 2013; и «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» / Batman v Superman: Dawn of Justice; 2016.

Фильм начинается с зарисовки наступившего на Земле хаоса – с жестокой диккенсианской вселенной, где

«Лига справедливости», режиссер Зак Снайдер

царят насилие и террор. Виной всему гибель Супермена. Маленький человек оказался забыт и раздавлен: даже у семьи Кларка Кента, альтер эго Супермена, хищнический банк отнимает дом и землю. Но нынешняя турбулентность – нападения террористов, вылазки парадемонов, волатильность на рынках – лишь прелюдия к грядущему апокалипсису. Архизлодей Степной Волк со своей армией парадемонов хочет уничтожить мир с помощью трех источников силы – артефактов, спрятанных в разных точках мира. Чтобы его остановить, Бэтмен (Бен Аффлек), который после смерти Супермена, с воинскими почестями похороненного в финале предыдущего фильма франшизы DC «Бэтмен против Супермена…», принял на себя ответственность за спасение мира, спешно собирает команду супергероев (Лигу справедливости), поняв по ходу дела, что без Супермена она не складывается. Так что Супермену предстоит воскреснуть и возглавить ее. Тем более что сам Бэтмен/Брюс Уэйн в этом фильме – заматеревший, небритый, усталый – предстает в образе патриарха, мало похожего на Темного рыцаря из готической трилогии Кристофера Нолана. Кажется, единственное, чего он по-настоящему хочет, – удалиться в частную жизнь и выращивать капусту, как римский император Диоклетиан. Увы, он раб на галерах и не может уйти, не закончив дела.

Бэтмен не одинок в своем желании отдохнуть. Печать усталости заметна и на лицах его соратников – Чудо-женщины (Галь Гадот), Флэша (Эзра Миллер), Аквамена (Джейсон Момоа) и Киборга (Рей Фишер). Скучно даже главному злодею – Степному Волку. Он, как ни странно это звучит, остается над схваткой. Методично преследуя свою цель (экопреобразование Земли, в результате которого она будет уничтожена) и попутно сталкиваясь с членами Лиги, он практически не взаимодействует с ними. Как будто выполняя бюрократическую формальность,

Степной Волк произносит, что хочет захватить мир, при этом мимика у него, как у артиста из плохого театра, после чего поспешно удаляется, оставляя противника недобитым. Такая буддийская отстраненность антагониста не оставляет другого выбора, кроме как сосредоточиться на отношениях внутри самой Лиги. А вот там все гораздо интереснее.

Самый интригующий и самый рефлексирующий персонаж – Чудо-женщина. В конце предыдущего фильма саги на предложение Бэтмена присоединиться к его команде супергероев она отвечает отказом, добавляя, что «решила отстраниться от человечества еще сто лет назад», потому что «люди превратили мир в место, где держаться вместе невозможно». Чудо-женщина – ветеран первой мировой, начавшей глобальную мясорубку XX века, и ее сентенция насчет неизлечимого стремления людей к насилию и вражде выражает доминирующее настроение нынешней эпохи – разочарование. Бэтмен же постоянно подталкивает Чудо-женщину к тому, чтобы она взяла на себя лидерство. Очень вовремя: фильм вышел в 2017-м, его создатели угодили к подъему очередной волны феминистской активности и к самому разгару движения #MeToo. Брюс Уэйн – успешный бизнесмен, он приумножает свое состояние, участвуя в торгах на фондовой бирже, так что чутье на новые тренды – такая же неотъемлемая его черта, как желание отомстить за гибель родителей, как его ненависть к мировому злу. По счастливому стечению обстоятельств идея Бэтмена найти себе преемника совпала с идеологией women empowerment, так что на протяжении всего фильма он не устает повторять, что именно Чудо-женщина заслуживает стать лидером: мол, не надо ничего бояться, милая, ведь ты способна на все. Поскольку его увещевания исходят главным образом из стремления самоустраниться от стихии борьбы и (временного) отсутствия главного лидера, то, как сказали бы радикальные феминистки, он «маскирует свой менсплейнинг под эмпауэрмент».

Помимо гендерной квоты в фильме выполнена и этническая. Среди участников Лиги – чернокожий ученый Виктор Стоун/Киборг. Он обрел суперсилу вопреки желанию (его тело в результате неудачного эксперимента стало наполовину механическим), страдает от того, что не такой, как все, и потому полон ресентимента. Присоединение к Лиге справедливости позволяет ему применить новообретенные навыки на благо человечества и утвердиться в идентичности супергероя, которую он со временем распробует, войдя во вкус. При всем том Киборг настолько невыразителен, что кажется, будто его единственная функция – обеспечивать пресловутую репрезентативность и демонстрировать позитивный паттерн поведения чернокожего героя.

Сложнее всего понять Артура Карри/Аквамена. Он нарцисс-одиночка – начать с того, как он оборвал разговор с Бэтменом, когда тот отыскал его на богом забытом острове и попросил о помощи (разделся по пояс и, поиграв мышцами, исчез в морской пучине). Бэтмен, которого Аквамен, в свою очередь, постоянно будет несмешно подкалывать, искусно использует его нарциссизм «для пользы дела», предоставляя

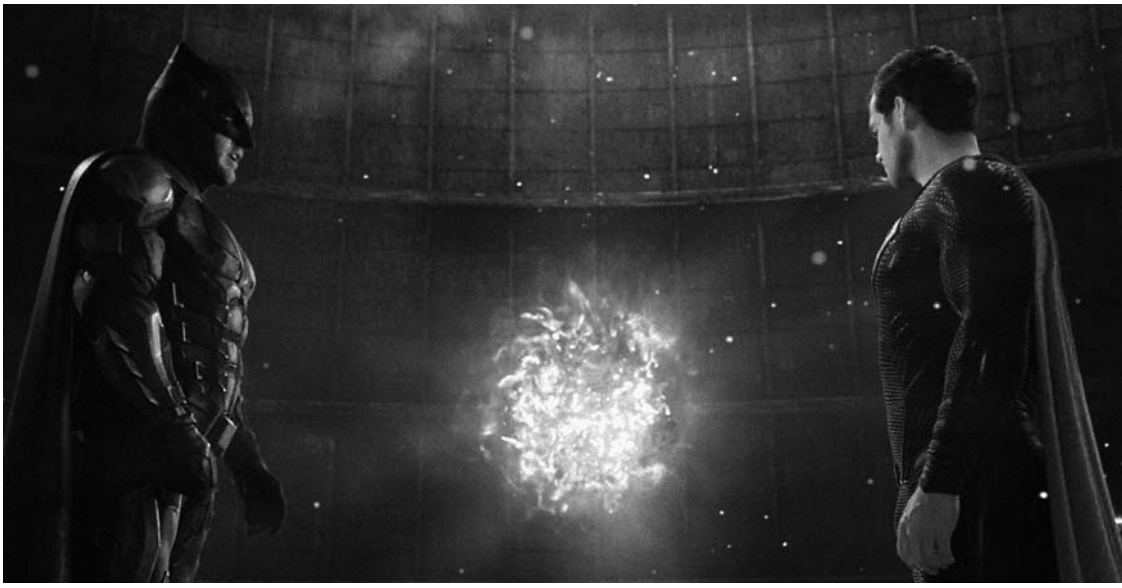
достаточно времени и пространства, чтобы «выступить» и насладиться минутой славы, а после – доказать, что он действительно заслуживает этой любви и восхищения. Однако единственное, пожалуй, неопровержимое достоинство Аквамена – привлекательная харизма актера Джейсона Момоа, исполнителя этой роли.

Главный энтузиаст геройского секстета – Флэш, «хороший еврейский мальчик», как он сам себя характеризует. Он образован, умен и слегка инфантилен. На фоне насупленных, полных серьезности старших членов команды легкий на подъем Флэш выглядит паяцем: отпускает шутки, разыгрывает окружающих и вообще всячески развлекается. Однако Флэш не так легкомыслен, как может показаться: он изучает криминалистику, чтобы доказать невиновность своего отца и помочь ему выйти из тюрьмы. Оказывается, персонаж, напоминающий невротика-интеллектуала из фильмов Вуди Аллена, может неплохо совмещать рефлексию со спасением мира.

Пожалуй, из всех героев самую интересную трансформацию в фильмах этой франшизы пережил Супермен. От канонического, закрепленного в комиксах DC образа, где Супермен в значительной степени уподоблялся Христу, он приблизился к одиозному ницшеанскому Übermensch, сверхчеловеку (что на английский переводится как раз как Superman). В 2014 году Библейское общество Великобритании провело социологическое исследование, в результате которого выяснилось, что каждый четвертый считает Супермена персонажем Ветхого Завета. Неудивительно: имя Кэл-Эл, данное Супермену при рождении, созвучно древнееврейскому Глас Божий. Кроме того, есть масса других аллюзий, указывающих на сходство Супермена и Христа, из которых самая выразительная – смерть Супермена в финале фильма «Бэтмен против Супермена…», которую он избрал добровольно, принеся себя в жертву человечеству. Режиссер Зак Снайдер подтверждает: «Это не случайность. Сюжет пришел в фильм прямиком из канонической мифологии комикса о Супермене. Он единственный из супергероев, который несет такой духовный религиозный груз, и это ему, как ни странно, идет».

Культуролог Арно Богартс в эссе «Переосмысливая ницшевского Übermensch как героический идеал для Супермена», выступает против упрощений и отождествления Супермена со сверхчеловеком: «Из-за того, что Übermensch идеализирует власть, стремится к ней, презирая слабого, а в дальнейшем и из-за того, что этот образ активно использовали нацисты, из вожделенного идеала человечества он превратился в того, кого следует опасаться. В то время как этот образ активно эксплуатировался в супергеройском жанре и поп-культуре, я готов поспорить, что в основе философии Супермена лежат антигуманные идеалы героического (даже супергероического) ницшевского Übermensch».

Еще в предыдущем фильме Супермен заметно отклонился от амплуа праведника в сторону личности, которой движет «воля к власти» (der Wille zu Macht). Но если в «Бэтмене против Супермена…» самый



«Лига справедливости», режиссер Зак Снайдер

большой грех, которому он поддается, – это гордыня (ее он потом искупает собственной смертью), то в «Лиге справедливости» Супермен становится тем самым Übermensch, который, потеряв и отринув прежние ценности, начинает все сначала. Финал «Бэтмена против Супермена…» – это пьета, а сцена воскрешения Супермена в «Лиге справедливости» – практически начало Судного дня: он либо спасет, либо уничтожит мир. Как писал Ницше: «Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке: он – это молния, он – это безумие!»

Восстав из мертвых, Супермен начинает крушить все и вся вокруг себя – до тех пор, пока соратники не расскажут ему, кто на самом деле друг, а кто враг, что такое хорошо и что такое плохо, и кто он вообще такой. Его идентичность создается заново, причем реконструируется другими людьми. От полубога, пусть и сомневающегося, просящего совета – стоит ли принести себя в жертву? – у своего отца, как Христос в Гефсиманском саду, он низведен до статуса «обычного» супергероя – эмоционального, порывистого, и только ближе к финалу возвращается к былому равновесию. И все же Übermensch, стремящийся к личным достижениям, не умирает в нем окончательно – в последней сцене фильма он ребячески соревнуется с Флэшем: кто быстрее облетит Землю.

В то время как судьба Супермена является олицетворением того, как трудно быть богом, его соратники пытаются примерить на себя роль бога, распоряжаясь тем, что подвластно только ему – жизнью и смертью. Решая, воскрешать Супермена или нет, они пытаются найти ответ на моральную дилемму: имеют ли они право это делать, учитывая, что в случае неблагополучного исхода (он проснется с другим сознанием и памятью) это может привести к потенциальной гибели многих, а возможно, и всего человечества? В этот момент лежащий

в могиле и ничего не подозревающий Супермен низведен от уберменша до вундерваффе. Лига во главе с Бэтменом решает, жить ему или нет, руководствуясь при этом чисто практическими соображениями. И тут Бэтмен опять же проявляет себя как жесткий, расчетливый полководец: il fine giustifica i mezzi – цель оправдывает средства. Любые последствия, в том числе моральные и физические страдания самого Супермена, стали бы лишь сопутствующим ущербом. И в этом смысле Бэтмен тоже близок к идеалу Ницше. Причем гораздо больше, чем Супермен, которого он в этом фильме затмил. Брюс Уэйн циничен как никогда, причем не пытается ничем прикрыть свой цинизм: может, это и есть та самая «новая искренность»? На вопрос Флэша «В чем твоя суперсила?» он отвечает: «Я богат». В мотивирующих речах, обращенных к членам Лиги, Бэтмен транслирует напускной оптимизм, идеализм и веру в коллектив. Может, сила – не в правде и даже не в деньгах, а в постправде? Кто убедил, тот и сильный.

Такие стилистические характеристики – прямолинейность, пафос и избыточность – придают «Лиге справедливости» оттенок кича. Однако где-то это кич намеренный, а значит, близкий к кэмпу – может быть, именно поэтому при всех несуразностях фильм интересно смотреть. Так, сценаристы демонстрируют недюжинную самоиронию в эпизоде, где Флэш спасает русскую семью. Не зная, что сказать им, он неловко улыбается и говорит: «Достоевский?», после чего машет рукой и улетает со скоростью света. Правда, на этом ирония заканчивается и начинается «клюква» как ее лучший субжанр – репрезентация русских в американских фильмах.

«Русский вопрос» вообще занимает в супергеройских эпосах Снайдера особое место. В предыдущем фильме Супермен спасал космическую ракету-носитель «Союз», взорвавшуюся на старте. В «Лиге справедливости» именно на севере России («месте, куда не доходят никакие сигналы», как объясняют членам Лиги) Степной Волк решает устроить себе базу, чтобы начать преобразовывать энергию и материю Земли для восстановления своего могущества. Именно русскую семью (в российском дубляже – польскую) спасают члены Лиги. При том что семья русская, живут они почему-то в Припяти, а выглядят, как крестьяне с лубочных картинок XIX века. Они очень симпатичны и очевидно добродетельны. Им невозможно не сострадать, их надо спасти, ибо прямо над ними, в высших сферах над Россией, сейчас совершается абсолютное зло. Трудно представить себе более прямолинейную метафору. Впрочем, сверхсила фильмов про супергероев не в политике, а в мифологии. ◆

Алиса Таежная

ПАРНИ ПОБОКУ

На острове амазонок, где никогда не было мужчин, царит военное сообщество женщин: тут есть лишь первые среди равных. Свободное время здесь отдается военному делу, а привлекательная внешность не становится разменной монетой для завоевания мужского внимания. Амазонка Диана, выращенная матерью и крестной, находит тело сбитого летчика, которого преследуют немецкие солдаты: буквально через дыру в идиллическом пейзаже на райский остров прорываются война, насилие и то, что сейчас, в 2018 году, принято называть токсичной маскулинностью. Пожалев летчика и узнав о кошмаре первой мировой войны, Диана отправляется в Европу военных альянсов и суфражисток, чтобы отстоять небольшой город, потом армию, а потом и победить первопричину беспощадной войны: в 1918 году людей впервые в истории исподтишка массово отравляют газом и стреляют, не считая миллионов жертв. Зло названо по имени: это будущий фашизм в его зачаточном состоянии 1910-х годов. Добро зовут Чудо-женщина, и она – дочь Зевса, подарок с острова свободных женщин, которые никогда никому не подчинялись. Так поп-культура получила первую супергероиню, воплощающую известную мудрость: добро должно быть с кулаками. А еще с отражающими пули тиарой, браслетами и обжигающим лассо истины.

Ежегодное соперничество киновселенных Marvel и DC программирует ожидаемый прокат по месяцам: каждое лето по плану выходит расслабленный супергеройский блокбастер, на который студии возлагают умеренные надежды. В 2017 году таким фильмом была «Чудо-женщина» – спин-офф важного осеннего релиза «Лига справедливости», который обязан был порвать бокс-офис в октябре. «Лига справедливости» – конкурент «Мстителей» – история маловероятного, как это

«Чудо-женщина»

чаще всего бывает, объединения нескольких супергероев со сверхспособностями, где каждый борется на своем поле: от покорения подводных глубин до феноменального обращения с металлическими предметами.

За последние несколько лет фабричная продюсерская сборка породила скепсис по отношению к супергеройскому кино. Когда в год выходит с десяток фильмов о борьбе сверхчеловека с необъяснимым злом, критики начинают закатывать глаза, а зрители перестают покупать билеты на сеансы с цифрами в названии, каким бы насыщенным ни был последний Comic-Con. Максимально обсуждаемыми за несколько последних лет фильмами франшиз в итоге становились те, в режиссерском кресле которых оказывались люди с авторским ви́дением – новозеландец Тайка Вайтити с «Тором-3», Райан Джонсон со «Звездными войнами» или Шейн Блэк с «Железным человеком–3». И колоссальный успех Пэтти Дженкинс удивил всех.

Чудо-женщина – супергероиня DC второго плана, удостоилась отдельного фильма и по масштабу обсуждения затмила собой не только «Лигу справедливости», но и большинство супергеройских фильмов Marvel и DC за последние несколько лет: сборы более 820 миллионов долларов в пять раз превзошли бюджет – настоящая роскошь для современной франшизы. Тем забавнее вспоминать, что в супергеройский фильм о женщине мало кто верил: Дженкинс рассказывала о многолетних сомнениях в ее идее со стороны принимающих решение продюсеров, так уж совпало, белых богатых мужчин.

Несмотря на бойкий первоисточник – послевоенный профеминистский американский комикс, – Чудо-женщина в массовой культуре осталась телегероиней 70-х, похожей скорее на Барбареллу в красном купальнике с декоративным лассо, чья главная

«Чудо-женщина»

суперспособность – грациозно крутиться вокруг собственной оси. Дженкинс поместила Чудо-женщину в эпоху суфражисток – время, когда власть мужчин казалась непоколебимой, невзирая на демонстрации сотен громких женщин за свои права: пока мужчины договаривались о войне, их жен, ратовавших за то, чтобы обратить внимание на внутренние проблемы локальных обществ, называли истеричками.

«Чудо-женщина» во многом разрушила гендерные стереотипы все еще консервативного мейнстрима: романтическая линия выглядит дополнительной и наполнена юмором, амазонки не только проходят тест Бехдель, но и в принципе живут во вселенной, где мужчинам не отведена никакая роль, Диана Принс меньше всего хочет быть удобной и покладистой. Большую часть «Чудо-женщины» юная атлетичная брюнетка в коротком платье раскидывает злоумышленников первой мировой войны – и борьба с реальным злом начала XX века выглядит куда глубже большинства высосанных из пальца межгалактических конфликтов.

Чудо-женщина – не первая супергероиня большого экрана, но первая, в каркасе которой ее внутреннее стремление к справедливости и заступничеству является определяющим свойством характера. Она действует от своего лица во имя того, во что верит. Ее базовое убеждение: война – самое бессмысленное и расточительное расходование ресурсов, движимое уязвленным мужским эго и отравленное многолетней властью в безнаказанных мужских руках. Героиня в исполнении Галь Гадот пленяет и при этом не дает спуску, умудряется быть одновременно собранной и сексапильной, она готова на риск и способна на сострадание, а главное, не лишена самоиронии, что в супергеройском кино прежде являлось исключительно мужской прерогативой.

Освежающее качество Чудо-женщины как героини блокбастера – четко выраженный эмоциональный интеллект, свойство, которым не

могут похвастаться большинство экранных супергероев. Диана Принс обладает ярко выраженным матерински-созидательным отношением к людям слабее себя: иногда ее снисходительность компенсируется отменным чувством юмора, иногда ее детский идеализм кажется и правда плодом совершенно другого измерения – острова Баунти, где спортивные женщины устраивают собственные Олимпийские игры и загорают под вечным солнцем. И если остров амазонок нарисован в CGI, то их подвиги и форма – самые что ни на есть настоящие. Вместо подиумных красавиц мы наблюдаем на экране десятки атлеток с идеальной спортивной подготовкой и годами железной дисциплины за спиной. Реальная армия профессиональных спортсменок из плоти и крови убеждает в необходимости равноправия не меньше черного дресс-кода под лозунгом Time's Up. Такой армии хочется довериться.

При этом «Чудо-женщина» не избежала обвинений в объективации. Критике подверглись и старомодный мини-костюм Галь Гадот, в котором она рассекает поле боя в холодный сезон, и ее экранный роман со Стивом Тревором, героем Криса Пайна, – мелодраматическая линия, где Чудо-женщина заметно оттаивает и сменяет праведный гнев на влюбленное умиление. Правда, из интервью после выхода фильма выяснилось, что сюжет влюбленности супергероини и летчика – посвящение Дженкинс скоропостижно погибшему отцу, пилоту НАТО, сбитому на самолете во время боевых действий над океаном. Оставшись с матерью и двумя сестрами, режиссер пронесла утрату через всю жизнь, позиционируя себя как убежденную пацифистку. Эту ее черту Чудо-женщина унаследовала в предельной степени: война, в понимании героини, может быть только способом защиты, но не методом доказать свою силу или выиграть политический спор.

В колоссальном коммерческом успехе фильмы Дженкинс журналисты Time, выделившие ее человеком года, усмотрели идеальный тайминг: «Чудо-женщина», вышедшая на экраны 15 мая, по случайному совпадению разделила американскую современную историю на «до» и «после». После разочаровывающих американских выборов и до глобальной кампании за равноправие женщин в Голливуде. Дональд Трамп с сексистскими замечаниями о женщинах и жесткой консервативной повесткой обошел потенциально первую американскую женщину-президента Хиллари Клинтон. Череда секс-скандалов в киноиндустрии запустила широкую кампанию женщин в Голливуде по защите собственного достоинства – движение #MeToo, коллективный процесс против Харви Вайнштейна и лозунги о равной оплате труда. «Чудо-женщина» случилась ровно между. Так «глоток свежего воздуха» в летнем кинопрокате дал осязаемый и важный для индустрии результат: перед глазами начинающих режиссеров-женщин теперь есть их коллега, заработавшая самый крупный чек в высшей коммерческой лиге – за дорогой супергеройский фильм. Вместе с «Оскаром» Кэтрин Бигелоу и прошлогодним призом Софии Копполе за режиссуру в Каннах это однозначное институциональное признание.

Дженкинс, однако, была далеко не первым выбором продюсеров на этот проект. Ее творческая биография – иллюстрация типичных проблем, с которыми сталкивается женщина-режиссер в индустрии, когда пытается выбрать между успешной карьерой, авторским ви́дением и желанием иметь семью. Отучившись в колледже искусств, Дженкинс начала карьеру в кино на съемочной площадке с технической работы – в основном в операторской группе. Долгие годы на телевидении в зрелом уже возрасте привели ее к дебюту, поразившему американских академиков: Шарлиз Терон за перевоплощение в маньяка в «Монстре» получила «Оскар». Особенно важно, что Дженкинс хватило мужества оставить за рамками сексуальную привлекательность Терон и поставить на ее фантастические актерские способности – за симпатичной оберткой актрисы Голливуду свойственно годами не угадывать грандиозного игрового потенциала. Казалось бы, после «Монстра» все дороги для Дженкинс были открыты, но она осталась работать только на телепроектах, потому что не могла совмещать материнство с напряженным съемочным графиком. Проблема двойной и тройной нагрузки для женщин, планирующих конкурировать с мужчинами за работу, – основная тема дискуссии о гендерном равноправии с начала 70-х годов. Биография Дженкинс отлично иллюстрирует неизменность ситуации за последние сорок лет: выбор между родительством и карьерой женщинам, в том числе актрисам и режиссерам, приходится делать чаще, чем мужчинам. Возможно, отчасти поэтому женщин в киноиндустрии, за исключением актерской профессии, все еще 5 процентов от общего числа. А сценаристок, продюсеров, звукорежиссеров и режиссеров-постановщиков, принимающих решения, как правило, в двадцать раз меньше, чем мужчин: именно этой диспропорции посвящено движение Time's Up.

Однако один закон работает в Голливуде без сбоев: успешному проекту моментально придумывают продолжение. «Чудо-женщина» получит сиквел, выходящий на экраны в ноябре будущего года, – и Дженкинс договорилась на этот раз на рекордный гонорар в девять миллионов долларов за выполненную режиссерскую работу. Место действия следующей «Чудо-женщины» – 1984-й, год оруэлловской антиутопии, очередного пика «холодной войны» и рейгановского времени: Дженкинс не стесняется отмечать созвучие эпохи тридцатилетней давности и настоящего времени. Сражаться против Чудо-женщины на этот раз будет не Арес в обличье военного командира, а Кристен Уиг в роли археолога, в которую вселился древний демон: нас ждет первое в блокбастере противостояние двух полюсов добра и зла в женском воплощении и новая констатация бессмысленности «холодной войны». Для Пэтти Дженкинс это будет еще один проект о том, что женщинам стоит бороться не только за равноправие, но и за лидерство. Чтобы сильные женщины перестали быть исключением или чудом и почувствовали себя частью отдельной армии. ◆

Дмитрий Кривошеев

НЕМНОГО МУТАНТЫ

Серия фильмов про Людей Икс остается коммерчески успешным проектом почти два десятка лет, занимая шестое место в списке самых прибыльных франшиз и собрав в общей сложности более 5,5 миллиарда долларов. Ключевая особенность этой киновселенной – населяющие ее мутанты, обладающие экстраординарными способностями. Одни из них воспринимают это как дар, другие – как проклятье, одни способны контролировать нечеловеческую силу, другие только учатся этому. В этой вселенной мутанты считаются новой ступенью в эволюции человека, и некоторые из них полагают, что менее продвинутый вид – *homo sapiens* – должен освободить им жизненное пространство. Обычные люди, включая правительства сверхдержав, к такой точке зрения не всегда готовы, а иной раз воспринимают всех мутантов как источник серьезной угрозы для человечества. Это и служит основой для сюжетных перипетий фильмов франшизы.

Пожалуй, ни одно биологическое понятие не было так искажено бытовым сознанием, как мутация. Этот термин в начале XX века предложил один из основателей генетики Хюго де Врис (Hugo de Vries) для обозначения случайного возникновения стойких (передающихся по наследству) признаков. По его представлениям, благодаря мутациям новые виды возникают внезапно, провоцируя эволюционные скачки. Впоследствии было доказано, что в основе эволюции лежат другие механизмы, однако термин «мутация» закрепился в научных кругах, а его производное «мутант» стало широко использоваться в массовой культуре. Любопытно, что во вселенной «Людей Икс» мутации работают как раз по де Врису: здесь эволюционирует не вся популяция (человечество), а отдельные особи, рождающиеся с новыми, хорошо развитыми признаками. Впрочем, научной достоверности

от экранизаций комиксов не требуется, так что и способности мутантов могут быть тут сколь угодно фантастическими. А вот развитие самой франшизы вполне подчиняется законам эволюции. Как известно, в результате изменений (мутаций) у потомства появляются признаки, которые могут быть вредными (и это ведет к гибели организма) или полезными, то есть позволяющими адаптироваться к условиям окружающей среды и оставить потомство. С 2000 года, когда вышел первый фильм, франшиза претерпела серьезные изменения, приспосабливаясь к потребностям зрительской аудитории, и усложнилась, что позволило ей выжить и породить спин-оффы.

Персонажи, называемые мутантами, появились в графических комиксах еще в 1950-х, а в 1963-м Стэн Ли и Джек Кирби отчасти из числа этих персонажей, а отчасти дополнив новыми, создали для издательства Marvel Comics команду мутантов-супергероев как особый подвид *homo sapiens superior*. Свойственное им загадочное генетическое отклонение, обозначенное как «фактор Икс», дало им название – Люди Икс. В 1994 году права на экранизацию комикса приобрела компания 20th Century Fox.

Постановщиком был приглашен независимый режиссер Брайан Сингер, который снял две первые ленты, а затем ушел к извечным конкурентам Marvel – DC Comics – снимать «Возвращение Супермена».

Основные персонажи первоначальной трилогии, куда входят «Люди Икс» (2000) и «Люди Икс–2» (X2; 2003) Сингера и «Люди Икс: последняя битва» (X-Men: The Last Stand; 2006) Бретта Рэтнера, – питомцы закрытой школы профессора Чарлза Ксавьера/Профессора Икс (Патрик Стюарт), замаскированной под частное учебное заведение для одаренных детей, где подростков учат контролировать свои суперспособности. Как правило, Люди Икс имеют прозвища в соответствии со своими способностями: Джон Аллердайс – Пиро может управлять огнем, Роберт Луи Дрейк – Айсмен – замораживать различные предметы, Рейвен Даркхолм – Мистик способна принимать облик любого человека; некоторые мутанты (например, сам профессор Ксавьер и Джин Грей) – телепаты.

Профессор отстаивает возможность мирного сосуществования мутантов с обычными людьми и в этом расходится с давним другом, а ныне соперником Эриком Леншерром/Магнето, подобравшим свою контркоманду. Из фильма в фильм отношение общества к мутантам меняется: сначала они изгои, против которых Сенат принимает законы об обязательной регистрации. Во втором фильме мутанты пытаются заявить о своих правах самому президенту, а впоследствии именно они спасают человечество от гибели, что заставляет общественность пересмотреть свое отношение к ним. Поэтому в третьем фильме, поставленном Бреттом Рэтнером, в правительстве США даже появляется специальный департамент по делам мутантов, который возглавляет мутант Хэнк Маккой/Зверь. Гармоничное сосуществование обычных людей и мутантов не просто дань политкорректности, но обусловленный

эволюцией фактор. В трилогии не раз упоминается, что в доисторические времена представители homo sapiens делили жизненное пространство с неандертальцами, вступали с ними в контакты, и те передавали нашим предкам свои гены. Так что, с одной стороны, все мы «немножко неандертальцы», а с другой – вполне логично предположить, что носители «гена Икс», то есть мутанты, смогут вместе с «нормальными» людьми внести свои наследственные задатки в общий генофонд на пути дальнейшей эволюции нашего вида.

Вселенная комикса, где мутанты соседствуют с обычными людьми, создает сюжетные возможности с весьма нетривиальной расстановкой сил. Профессору Ксавьеру и его подопечным приходится то вступать в союз с Магнето, когда есть угроза гибели мутантов, то вновь выступать против него, когда действия злодея угрожают обычным людям. Тема преследования мутантов становится прозрачной метафорой ксенофобии и дискриминации любых меньшинств. Сингер, не скрывающий своей бисексуальности, отмечал, что не питает большой любви к комиксам, но взялся за эту работу, поскольку его привлекли именно аналогии предрассудков и дискриминаций. В момент же появления комикса на свет в 1963-м считалось, что Профессор Икс был списан с миротворца Мартина Лютера Кинга, а Магнето – с непримиримого экстремиста Малколма Икс. Так что «Люди Икс» изначально родились и воспринимались как аллегория борьбы против стандартности и всякого рода предрассудков. Вместе с тем эти персонажи стали носителями многослойных смыслов и коннотаций.

Вовсе неоднозначен и злодей-антагонист франшизы Магнето – еврей, который ребенком прошел через ужасы Освенцима и потерял там родителей; он не понаслышке знает, что такое ксенофобия. Впитав уроки нациста-учителя, открывшего в нем замечательный дар, Эрик перешел на сторону зла, утверждая безусловное превосходство мутантов над обыкновенными смертными, то есть воспроизводя известную доминанту нацистской идеологии (кстати, перед тем как появиться в образе Магнето, сэр Иэн Маккеллен сыграл в предыдущем фильме Сингера «Способный ученик» нацистского преступника, в годы войны служившего комендантом концлагеря).

Далее развитие франшизы шло сразу в нескольких сюжетных направлениях, связанных с прошлым, благодаря которым зрители смогли узнать, «как все начиналось». Вместе с тем усилилась тенденция выстраивать взаимосвязь сюжета с реальными историческими событиями. Уже в первоначальной трилогии о мутантах солидная доля экранного времени проходила на фоне интерьеров Белого дома, но при этом фигурировавшие там политические деятели были исключительно абстрактными и номинальными. Теперь же стилизованный под шпионские фильмы в духе классической бондианы спин-офф 2011 года «Люди Икс: Первый класс» (X-Men: First Class) не просто рассказывает о знакомстве профессора Ксавьера и Магнето, но и дает альтернативную версию событий Карибского кризиса (к тому времени съемками

«Люди Икс», режиссер Брайан Сингер

занялся Мэтью Вон, в фильмографии которого уже значилась лихая тинейджерская комедия «Пипец»). Возвращение в прошлое привело к смене всей актерской команды: молодого профессора Ксавьера сыграл Джеймс Макэвой, а Магнето – Майкл Фассбендер.

Сингер вернулся в качестве режиссера на фильм «Люди Икс: Дни минувшего будущего» (X-Men: Days of Future Past; 2014), где тема путешествий во времени позволила объединить в одном фильме актеров, сыгравших одних и тех же персонажей разных возрастов. События первой сюжетной линии происходят в 1973 году во время подписания договора об окончании войны во Вьетнаме, и там получает дальнейшее развитие история взаимоотношений друзей-соперников – Ксавьера и Магнето. Другая линия связана с событиями недалекого будущего, когда из-за ошибки, совершенной в 1973-м, мир лежит в руинах: созданные для борьбы с мутантами роботы-охотники вышли из-под контроля и уничтожают людей, в которых обнаруживают «спящие гены Икс». В подтексте этого сюжетного поворота можно прочитать ироничный намек на то, что все мы не только «немного неандертальцы», но и немного мутанты.

Свойственная комиксовым вселенным тенденция к постоянному расширению круга персонажей заставила авторов очередного фильма «Люди Икс: Апокалипсис» (X-Men: Apocalypse; 2016) пробудить от многовекового сна одного из самых древних мутантов Эн Сабаха Нура/Апокалипсиса, аккумулирующего способности побежденных им мутантов. Проснувшийся на исходе XX века Апокалипсис разочарован в человечестве и действует по правилу уничтожения слабых, чтобы расчистить место для развития сильных, – вполне в духе евгеники. В фильме, однако, побеждает идея о необходимости разнообразия и толерантности.

Несмотря на коммерческий успех (при затратах на производство в 178 миллионов долларов этот фильм Сингера собрал в мировом прокате больше половины миллиарда), становилось очевидным, что перенаселение вселенной Людей Икс персонажами не помогло ей выдержать конкуренцию по числу связанных воедино сюжетных линий с вышедшим в 2018 году блокбастером «Мстители: Война бесконечности», объединившим беспрецедентное число героев. Поэтому весьма эффективной оказалась другая стратегия – по планомерному выстраиванию арки отдельного персонажа, которую параллельно реализовывали создатели кинофраншизы.

Одним из главных героев классической трилогии был Росомаха (Хью Джекман), он же Джеймс Хоулетт, предпочитавший имя Логан, по названию самой высокой горы в его родной Канаде. Загадочное прошлое прирожденного воина со скелетом из уникального по прочности сплава адамантия, полученного из обломков упавшего на Землю метеорита, давало возможность рассказать несколько захватывающих сольных историй с «взрослым» сюжетом и налетом нуара. Именно такими фильмами стали «Люди Икс: Начало. Росомаха» (X-Men Origins: Wolverine; 2009) Гэвина Худа и «Росомаха: Бессмертный» (The Wolverine; 2013) Джеймса Мэнголда. В них рассказывается о жизни рожденного в середине XIX века мутанта со способностью к регенерации, его участии практически во всех крупных боевых действиях соответствующих эпох от Гражданской войны в США до операции во Вьетнаме. Пройдя по этому пути, подвергшись невероятным физическим страданиям и потеряв память, Росомаха становится тем персонажем, который предстает перед зрителем в начале самого первого фильма «Люди Икс», когда он попадает в школу профессора Ксавьера.

Джеймс Мэнголд снял третью часть истории Росомахи «Логан» (Logan; 2017), роуд-муви-драму по канонам вестерна с примесью дизель-панка на фоне пейзажа, приближающегося к постапокалиптическому. По сюжету к 2029 году мутанты по какой-то причине перестали рождаться. Стареющий Росомаха, постепенно теряющий способность к регенерации, вместе с профессором Ксавьером, впадающим в деменцию, отправляется из Мексики в долгий путь на север через США, чтобы отвезти в безопасное место в Канаде девочку Лору, обладающую суперспособностями. Как известно, фильмы про супергероев в большой степени наследовали жанру вестерна, и в «Логане» вместе с героем, совершающим прощальный круг, словно бы сам жанр возвращается к своим истокам. Вновь, как в первом фильме о Росомахе, повторяется история с убийством невинных людей, только в этот раз они не белые пенсионеры из американского захолустья, а семья чернокожих фермеров, страдающих от произвола крупной сельскохозяйственной корпорации. Переполненный гневом, борясь за справедливость, герой-одиночка, казавшийся бессмертным, все-таки гибнет, и прощальными словами над его могилой становится цитата из легендарного вестерна

«Люди Икс: Первый класс», режиссер Мэттью Вон

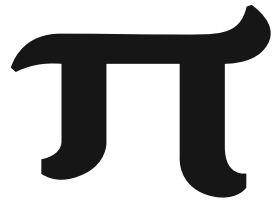
Джорджа Стивенса «Шейн» (Shane; 1953). Герой обрел долгожданный покой, выполнив свою последнюю миссию и дав возможность выжить новому поколению детей-мутантов. Они все-таки смогли добраться до безопасного места, который им указали старые комиксы.

Вырезанная семья афроамериканских фермеров, дети-мутанты, незаконно созданные в Мексике и не способные найти безопасного убежища в США будущего, – все это реакция на реалии Америки эпохи Трампа. И вновь образ мутантов служит для разговора на темы толерантности и ксенофобии в современном обществе. Но можно ли рассматривать фильмы франшизы как предупреждение об угрозах будущего, которые таят в себе развивающиеся технологии? Отчасти да. В «Логане» мелькают поля «клонированной кукурузы», которую, сгоняя местных фермеров с обжитых мест, высаживает крупная корпорация (в ней можно увидеть отсылку к известным компаниям – производителям генетически модифицированных растений, безопасность которых вызывает сомнения у обывателей). В Мексике проводятся подпольные опыты по созданию новой генерации детей-мутантов, что перекликается с жуткими экспериментами Йозефа Менгеле в концлагерях нацистской Германии, где идеи евгеники нашли практическое воплощение. Сегодня на новом этапе развития технологий, когда расшифровка генетической информации каждого индивидуума становится рутинной процедурой, человечество сталкивается с новыми вызовами и новыми вопросами, касающимися морали. Технологии генной инженерии уже подошли к возможности не только редактировать определенные гены, например связанные с заболеваниями, но и встраивать гены, отвечающие за новые признаки, до этого отсутствовавшие у человека. Конечно, серьезных рассуждений на тему социальных последствий всех этих изменений сложно ждать от комиксов про

«Логан», режиссер Джеймс Мэнголд

супергероев, но именно они способны настраивать внутренний камертон широкой аудитории, в развлекательной форме поднимая вопросы толерантности.

Что же касается продолжения франшизы, то в ее живучести нет никаких сомнений. Только на 2019 год запланирован выход фильмов «Люди Икс: Темный Феникс» (X-Men: Dark Phoenix) о Джине Грей, обладающей невероятно мощными телепатическими и телекинетическими способностями, и «Гамбит» (Gambit), с героем которого зритель уже познакомился в картине «Люди Икс: Начало. Росомаха» и которого теперь сыграет Ченнинг Татум. Кроме того, в следующем году на экранах должен появиться триллер «Новые мутанты» (The New Mutants). Так что игра с жанрами, судя по всему, продолжается. Конечно же, нельзя не упомянуть о том, что покупка прав на «Людей Икс» компанией Disney, состоявшаяся в конце 2017 года, теперь позволит воссоединить практически все супергеройское братство вселенной Marvel, что обещает фанатам, еще не запутавшимся в сюжетных хитросплетениях, расширение истории до невиданных масштабов. Специально для тех, кто опасается, не пойдет ли намеченный курс по созданию супергеройских фильмов категории R вразрез с политикой Disney, было объявлено, что для создания таких картин может быть создано специальное подразделение Marvel-R. И неудивительно, ведь, как говорил Дарвин (не только персонаж-мутант, но и великий натуралист), выживает тот, кто смог приспособиться. Таков закон эволюции. ◆



PODPISNIE.RU

Кирилл Краснов

КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ

Один из главных хитов 2016 года могли легко забраковать еще на стадии предпроизводства, если бы не просочившийся в сеть тестовый анимационный ролик режиссера Тима Миллера, ранее работавшего над спецэффектами в оригинальной франшизе «Люди Икс». Материал настолько обрадовал поклонников Дэдпула, волновавшихся за экранную судьбу любимого героя комиксов после ухода нескольких постановщиков (в том числе и Роберта Родригеса), что боссы студии Fox незамедлительно дали проекту зеленый свет. Дали, наверное, скрепя сердце, потому что догадывались, на какую авантюру подписались: им предстояло вложить деньги в картину про супергероя, который отпускает сомнительные шутки ниже пояса и устраивает с врагами кровавые разборки. Напрашивавшийся возрастной рейтинг R для экранизации Marvel – случай чуть ли не единичный, так как целевую аудиторию фильмов по комиксам обычно составляют подростки. По крайней мере, многие были в этом уверены.

Произошло все с точностью до наоборот, и вскоре «Дэдпул» возглавил список самых кассовых фильмов с рейтингом Restricted. Феноменальный триумф комедийного боевика Миллера в дальнейшем послужит триггером для ряда производственных перестановок в пользу данного возрастного ограничения. Может быть, косвенно, но сборы «Дэдпула» скажутся на видоизмененном содержании «Логана», «Бегущего по лезвию–2049» и некоторых еще не анонсированных проектов по комиксам DC – главного конкурента Marvel. Любопытно, почему генеральные продюсеры не пересмотрели значимость этой рейтинговой оценки раньше, когда на экраны выходили супергероические «Хэнкок», «Пипец» или «Каратель: Территория войны» по тем же

Marvel Comics? Ответ прост: хотя в итоге все эти картины с пометкой R-rated оказались прибыльными, ни одной из них не удалось и близко подобраться к «Дэдпулу», который в тринадцать раз перемахнул свой скромный по меркам кинокомиксов бюджет.

Секрет успеха, возможно, кроется в заразительном энтузиазме исполнителя главной роли Райана Рейнолдса, который был готов провалиться сквозь землю, но сделать экранизацию про Болтливого наемника каноничной, чтобы вся преданная (хоть и небольшая по сравнению с Железным человеком) фан-база осталась довольной. Именно Рейнолдс, всегда мечтавший сыграть этого супергероя, еще в далеком 2005-м подписался на роль персонажа в красно-черном трико. Парадоксально, но до выхода сольного фильма про Дэдпула канадский актер успел появиться в нескольких супергеройских проектах, в одном из которых предстал в образе Зеленого фонаря (сам одноименный фильм в прокате с треском провалился). Со временем очередь дошла до Дэдпула. Впервые Рейнолдс представил своего героя в спин-оффе про Росомаху, однако апокрифичное воплощение никому не понравилось. Тогда же Рейнолдс взял инициативу в свои руки и стал активно участвовать в написании сценария совместно с авторами комедии «Добро пожаловать в Zомбиленд» Реттом Ризом и Полом Верником. Им же актер платил из своего кармана за присутствие на съемочной площадке, поскольку студия постоянно урезала бюджет. Неунывающий канадец продолжал публиковать оптимистичные посты в соцсетях и совершать разные выходки на публике, тем самым создавая ажиотаж вокруг сольного фильма.

Помог и креативный маркетинг. Пиар-кампания «Дэдпула», подчас эпатажная, как и сам герой, достойна стать новым хрестоматийным примером успешной рекламы, для которой, как известно, все средства хороши, даже уличный билборд с зашифрованными в ребус смайлами – «черепа», «какашки» и буквы L[1]. Однако в первую очередь Дэдпул запомнился пользователям сети, где применялись не менее изобретательные ходы. Пародийные картинки с героем становились интернет-мемами почти сразу после публикации. А публиковали комичные изображения, как правило, во время праздников. Например, в канун Рождества звезда комиксов выступил в роли Санта-Клауса, сидящего в красном бархатном кресле. Потом он обзавелся собственной коллекцией эмодзи, а на День святого Валентина (то есть в первую неделю кинопроката) фильм про Дэдпула и вовсе прикинулся романтической комедией: соответствующие постеры, приуроченные к Дню всех влюбленных, призывали зрителей брать с собой вторую половинку.

Многие посчитали бы такую уловку наглым обманом, но «Дэдпул» действительно оказался ромкомом. Конечно, отчасти. Открывающий фильм эпизод кровавой мести антигероя прерывают несколько флэшбэков, где рассказывается его предыстория. В ней еще не наделенный суперспособностями наемник Уэйд Уилсон, некогда служивший в спецназе, влюбляется в проститутку Ванессу (Морена Баккарин) и спустя

1. Согласно языку эмодзи это последовательность идеограмм, которые переводятся как *dead*, *poo* и *L*.

год делает ей предложение. Тогда же у Уэйда резко ухудшается здоровье, и ему диагностируют рак последней стадии. Ради своей возлюбленной он решается на эксперимент и ложится в частную клинику, где ему обещают помочь, но внезапно выясняется, что пациентов в клинике не лечат, а превращают в мутантов при помощи сыворотки-мутагена, после чего выставляют на продажу. Чтобы мутация проявилась, пациентов пытают, так как в организме должен выработаться адреналин. Одна из пыток, проводимая главой программы Аяксом (Эд Скрейн), делает мутанта из Уэйда: его клетки начинают регенерироваться (подобная суперспособность есть и у другого героя комиксов, Росомахи). Однако дарование фактического бессмертия не обходится без побочных эффектов: все лицо и тело героя навсегда деформируются, делая

«Дэдпул», режиссер Тим Миллер

его похожим на «плод любви авокадо и престарелого сморщенного авокадо». Сбежав из клиники, Уэйд не возвращается к Ванессе из-за страха, что та отречется от него. Вместо этого он бросается на поиски своего инквизитора Аякса и попутно берет себе нелепое прозвище, когда обращает внимание на смертельный тотализатор (dead pool) в баре для наемников. А дальше все по шаблону: разборки с бандитами, похищение возлюбленной Уэйда, хэппи энд и финальный поцелуй.

Типичный для супергеройского кино романтический сюжет в «Дэдпуле», разумеется, вторичен. Первичны же подача и содержание реплик, в которые вложено ничуть не меньше отсылок к современной поп-культуре, чем в спилберговском «Первому игроку приготовиться» к культуре 1980–1990-х. Проблема лишь в том, что половина культурных цитат убивается дубляжом и локализацией, поскольку оригинальная версия слишком специфически погружена в американский масскульт, а потому лишь отчасти понятна мировой аудитории.

Загвоздка еще и в том, что «Дэдпул» – любопытный шифр не только для заядлых фанатов комиксов, но и для настоящих синефилов, потому что в фильме так или иначе упоминаются ничуть не связанные друг с другом киноленты, от «Заложницы» с Лиамом Нисоном и «127 часов» с Джеймсом Франко до «Остина Пауэрса» с Майком Майерсом и «Чужого-3» с Сигурни Уивер. Стоит ли говорить о множестве приколов над бесконечной вселенной комиксов и их экранизациями? И все-таки особенность «Дэдпула» состоит не столько в обилии аллюзий, которые на радость всем зрителям разбирают кинофаны в интернете, сколько в манере их презентации.

В комиксах Дэдпул отличался от остальных персонажей ключевой чертой: он единственный из всех прекрасно знал, что является героем

«Дэдпул-2», режиссер Дэвид Литч

очередной серии. На этом уникальном знании и строилось большинство юмористических сцен, в которых Болтливый наемник нередко обращался напрямую к читателю, тем самым пробивая четвертую стену. В экранизации прием обращения к зрителям сохраняется, хотя фильм и сам персонаж у Миллера закономерно становятся более «киногеничными»: появляется любовная линия, отсутствующая в литературном первоисточнике, закладывается драматургический фундамент, который в комиксах необязателен, а вот свойственный герою беспредел, наоборот, ограничивается финансовыми и правообладательскими возможностями студии Fox. Проще говоря, герой не может в одночасье перенестись в киновселенную «Мстителей» (так как исключительные права на ее персонажей принадлежат компании Disney) и начать драться с Капитаном Америкой, как на страницах комиксов. Впрочем, в связи с грядущей покупкой Disney медиахолдинга 21st Century Fox подобный кроссовер становится вполне осуществимым.

Тем не менее не вся непоседливость Дэдпула растерялась на пути от печати до кинематографа. В его шутках на грани фола часто превалируют насмешки над другими супергеройскими фильмами, самоирония, пошлые и бранные словечки, а также колкости в сторону знаменитостей или какого-нибудь массового продукта, скажем, жидкого мыла «Аякс», название которого совпадает с именем главного злодея. Спонтанность произнесенных Дэдпулом юмористических реплик, конечно, не вызовет гомерического хохота у тех, кто не распознал очередную цитату или реминисценцию, рассчитанную на современное информационное общество. Непонимание остроумных выходок героя в данном случае свидетельствует о непричастности зрителя не столько к эпохе информатизации, сколько к массовому потреблению сетевой информации, где шатки границы между моральным и аморальным, мирным и жестоким, нормальным и безумным.

Достаточно взглянуть на друзей Дэдпула: русский мутант Колосс с хромированным телом и мировоззрением праведника (в сиквеле у него даже появляется маленькая книжечка с правилами Людей Икс, первое из которых гласит: «Не убий»). Молчаливая, низкорослая Сверхзвуковая боеголовка, пишущая твиты во время боя. Индийский таксист Допиндер, который настолько сильно хочет заполучить сердце одной девушки, что запирает ее жениха у себя в багажнике (по совету Дэдпула). Слепая старушка Эл, прячущая кокаин в подполе и пистолет за пазухой. Большинство персонажей «Дэдпула» иначе, как фриками, даже не назовешь, что только подтверждает статус фильма как субкультурного комедийного кича. Однако такое представление о нем как минимум поверхностно, и продолжение первой части, вышедшее два года спустя, это подтверждает.

«Дэдпул-2», снятый Дэвидом Литчем, вроде бы наследует чертам оригинала, которые проявляются в характерных шуточках и поведении героев, но интонационно и тематически отличается разительно. С самого начала из-за смерти Ванессы от рикошетной пули над фильмом нависает депрессивная атмосфера. Дальнейшие суицидальные наклонности Уэйда, его чувство вины и подавленное состояние создают общий тон для повествования, которое иногда скрашивает привычный для героя юмор. Вызванная смертью беременной жены Уэйда прострация проходит не скоро: вернуть смысл существования Дэдпулу не помогают ни друзья, ни новая работа стажером в отряде Людей Икс. Лучи света сквозь необычно мрачный сюжет начинают мерцать с появлением Рассела – тучного ребенка-мутанта, вознамерившегося отомстить школьному директору-изуверу за причиненные страдания.

Во второй части центральное место занимает путь исправления и суть человеческого предназначения. Когда Дэдпул пытается умертвить себя, он переносится в загробный мир, где отныне его ждет Ванесса, однако пройти к ней он не может – не пускает невидимая стена. Ванесса объясняет, что у него «сердце не на месте». Иными

словами, Уэйду нельзя пройти в условный рай, пока он не расставит жизненные приоритеты. Его вина не в том, что он не уберег жену от гибели, а в том, что по-настоящему не ценил свою семью. К Расселу Дэдпул начнет испытывать чувства лишь тогда, когда охоту на пацана начнет киборг из будущего Кейбл (Джош Бролин). Он вернется в прошлое, потому что его дочь и супругу повзрослевший Рассел испепелит в порыве гнева. Кейбл спешит предотвратить несчастье и уничтожить ребенка, пока тот не совершил первое убийство. Завязка в духе второго «Терминатора» – всего-навсего средство, чтобы передать произошедшие изменения в Дэдпуле, готовом на самопожертвование ради мальчишки. Утративший на время свое бессмертие Дэдпул успеет заслонить Рассела от пули и снова окажется в раю, где на сей раз Ванесса скажет, что уходить на тот свет ему пока рано, потому что в нем нуждаются оплакивающие его друзья. Ее слова звучат как жизнеутверждающая формула, столь необходимая для каждого комикс-блокбастера с национальным героем, где гуманистическая идея подчас заслоняется эгоистичным героизмом.

«Дэдпул-2», словно дерзкий повстанец, оказался ближе не к классическим кинокомиксам, выглядящим в сравнении с ним устаревшими и консервативными, а к трагедийному «Логану» Джеймса Мэнголда, рассказывающему про заключительное приключение Росомахи в исполнении Хью Джекмана. Стоит отметить, что и Дэдпул, и Росомаха находятся в единой кинематографической вселенной «Люди Икс», и на сегодня франшиза заканчивается картинами именно про этих персонажей. В «Логане» главный герой, впавший в отчаяние из-за исчезновения мутантов, обретает надежду, когда сталкивается с девочкой-мутанткой. Логан становится ее наставником, чтобы та не допустила роковых ошибок, сделанных когда-то им.

Устремленный в будущее взгляд объединяет «Логана» и сиквел «Дэдпула». Перспектива и ее направление целиком зависят от молодого поколения, которое не готово ни к грядущим изменениям, ни к глобальной ответственности. Дети запутались в понятиях «добро» и «зло», так как окружающее их общество жестоко, однако требует от них исключительно проявления любви и подчинения. В таком противоречивом мире не удивительно, что надломленный ребенок желает возмездия и уже не осознает собственной безжалостности. «Логан» и «Дэдпул-2» приоткрывают неизбежную проблему воспитания и размывания семейных ценностей, которую начнет решать уже новая эра блокбастеров и кинокомиксов в частности, где фундаментальное значение приобретут уже не романтические супергерои-одиночки, а приземленные, скромные люди, хранители института семьи. ◆

Лариса Малюкова

НОВАЯ ТЕРРИТОРИЯ

Франшизу в анимации отличает от игрового кино прежде всего акцент на технологии и ее развитии. Одушевленный мир, сочиненный и созданный авторами с белого листа, – это территория инноваций.

Что бы делала современная коммерческая мультипликация, не выйди в 1995-м, почти на стыке веков, первая компьютерная пиксаровская «История игрушек» Джона Лассетера? Полнометражный фильм, полностью сделанный в компьютере, не просто совершивший технологическую революцию, но перекроивший карту современной Анимы. Открывший, подобно героям «Золотого ключика», заветную дверцу в сказочную страну новых возможностей, персонажей, жанров, стилистик. Многолетние поиски выразительности в компьютерной анимации словно получили космическое ускорение, компьютерная графика стала не просто модой, а новым эталоном в индустрии. При этом сравнивать первые компьютерные фильмы с нынешними то же самое, что первые мультскетчи Уинзора Маккея с фильмами Ника Парка или Юрия Норштейна.

Понятно, что полнометражный мультфильм во всем мире – про коммерцию. И редкие авторские птицы вроде фильмов Миядзаки, Дюдока, Серве погоды не делают. Но некоторым пионерам компьютерного и кукольного кино, которое продолжает осваивать язык объемного одушевления и возможности виртуального мира, удается соединить в одной упряжке коня и трепетную лань: гонку за бокс-офисом с авторскими амбициями, развлечение с драматическим, философским сюжетом. (Смотри «Вверх», «Головоломку», «Тайну Коко»…)

Общеизвестно, что дети предпочитают сто раз слушать знакомые сказки. Они счастливы встрече в кино с давно любимым персонажем (эти психологические

азы освоили не только психологи, но и киты кинобизнеса). А если учесть, что мировая киноаудитория стремительно инфантилизируется, у мультфраншиз – долгое будущее. «Суперсемейку» Брэд Бёрд сочинил в 2004-м на рассвете интереса к супергеройскому кино за два года до «Железного человека» Алекса Нэма и за год до «Бэтмена» Кристофера Нолана. Разумеется, не обошлось без влияния «Супермена» – комикса и отчасти игрушечного и маскарадного фильма Ричарда Доннера. Это заметно и на сюжетном уровне (спасение сына, стремление «быть как все», сверхспособности крошки и прочее). И в ироническом подходе к неумеренным способностям героев.

«Суперсемейка», выпущенная студией Pixar, сразу стала хитом, собрала кассу более 631 миллиона долларов. Не только потому, что экшн был бодрым и остроумным. Не только потому, что «про ценности». Зритель с первого взгляда полюбил и запомнил колоритных персонажей. Новой встречи с ними пришлось ждать четырнадцать лет. За это время Брэд Бёрд пытался снимать игровое кино… с разным успехом. Его кинофантастика «Земля будущего» провалилась. Победу над кассой принесла очередная сессия популярнейшей франшизы «Миссия невыполнима: Протокол Фантом». Но только мультшлягер «Рататуй» вознес режиссера на вершину славы, подкрепленной любовью киноакадемиков. Странно ли, что он вернулся к своей богатой домашней идее – к продолжению компьютерных приключений амбициозной и звездной суперсемейки?

Революционность была, в частности, в том, что это первая пиксаровская картина, в которой все персонажи – люди. 3D-кино начиналось с ласковых настольных ламп. На протяжении долгого времени компьютерной анимации лучше удавались монстры, игрушки и забавные зверушки, существа с помойки и обитатели подводного царства, нежели человек. Люди получались неживыми, латексными и двигались, как зомби. Но ведь и хомо сапиенсы бывают особенными, с громадными странностями, способностями, изъянами. Например – супергероями.

Лассетер – ученик диснеевских профи, вместе с товарищами осваивал космос компьютерной графики. Прежде всего технических возможностей трехмерной модели, синусоидного (поначалу) движения динамических моделей, мимику, фактуру волос, одежды, моделирование природных и физических явлений. Но и смысловых. Основатель Pixar не первым одушевил мертвый 3D-мир, но он заставил его дышать, без звериного серьеза и придурошного сюсюканья говорить со зрителем на важные темы. И когда в 2006 году Walt Disney взяла под полный контроль Pixar, одним из условий сделки было назначение Лассетера на пост креативного директора аниматоров Pixar и Walt Disney.

В Pixar, в отличие от многих студий, в том числе Disney, никогда не интересовались исключительно сказочными сюжетами. Пионеры компьютерной анимации не боялись рискованных тем. Когда Pixar за семь с половиной миллиардов был приручен студией Walt Disney, фильмы стали делать быстрее… и менее рискованные. По большей части

сиквелы и приквелы. «История игрушек», «Тачки», «Монстры», «В поисках Дори», «Университет монстров», «Суперсемейка». Самостоятельные и неожиданные исследования нового смыслового пространства тоже имеются. Но как только такие фильмы, как «Головоломка» или «Тайна Коко», добиваются успеха, их продюсеры требуют ковать продолжение.

Главное условие запуска фильмов в Pixar – выписанный до микрона экранного времени сценарий (по драматургии, конфликту и мотивациям поступков героев они могут хромать, и это случается, зато физическое действо будет расписано досконально). Ну и, разумеется, техническое совершенство. В игровом кино этого было бы недостаточно. В коммерческой анимации – довольно.

Анимационная франшиза чаще всего долгая история преемственности. У «Суперсемейки» есть своя. Все началось с новаторских комиксов художника-графика Джима Стеранко, участника перезагрузки Marvel Comics, концепт-художника работ Спилберга и Копполы. Стеранко и в середине XX века рисовал людей необычайно живо, остро, современно. В его подвижных комиксах гротеск, острая характерность не мешает женщинам быть эротичными, мужчинам – мужественными и решительными. Но что важно в контексте обсуждаемого фильма: в отличие от многих коллег, Стеранко интересуют не столько подвиги, сколько отношения героев. Отношения – сердцевина всех его неустареваемых рисованных историй.

Так вот, мультипликатор, двукратный обладатель премии «Оскар» Брэд Бёрд – фанат комиксов Стеранко. Режиссер задумал фильм в духе этих комиксов в начале 1990-х. Он предложил продюсерам парадоксальный жанровый коктейль: семейная драма (с сильным социальным привкусом) и чудеса супергероики. Плюс вкрапление до боли знакомых бытовых ситуаций.

Об этом мультбастере можно говорить как о качественном сериале: даром что серий всего две. Действие второго фильма начинается там, где закончился первый. Члены героической семьи Парр, с которыми зрители познакомились более десяти лет назад, растиражированы рекламой, стали настоящими звездами и чемпионами мерчандайзинга. Но теперь они «вне закона». Им следует доказать, что мир без супергероев – неполный.

В анимации случается невозможное, когда герой важнее сюжета, и этого почти достаточно, чтобы сделать фильм смотрибельным.

Главный козырь «Суперсемейки» – оригинальные, точно придуманные и отлично разработанные персонажи.

Герои фильма не ходульные комиксовые герои: безупречные, непогрешимые без изъяна и недостатков. Напротив, у Мистера Исключительного из-под майки выпирает пузо, он устал спасать мир, устал от своего тесного костюма. С интервьюерами говорит как утомленная звезда: мол, измучен славой, мечтает о простой жизни. Конечно, лукавит. Как только появляются тайный могущественный враг или вооруженные грабители – у ворот или на авеню Сан-Пабло, – он

«Суперсемейка», режиссер Брэд Бёрд

переоденется в машине в Железного человека. Жене скажет, что спешит в биллиардную, а сам – на пожар. По дороге на подвиг помогает старушенции в шляпке спасти котенка: вырывает с корнями дерево – судя по всему, где-то в Центральном парке. Дерево рухнет на машину грабителей. Мир снова спасен. Зритель аплодирует каскаду снайперских гэгов. Но когда жена героя сама отправляется спасать отдельных индивидов и все человечество, супергерой, обладающий нечеловеческой силой, оказывается в роли домохозяйки. А с домашней работой справиться посложнее, чем избавить планету от злодеев и тотального зла. Их сыну Шастику не дается алгебра. Дочь Фиалка маниакально мечтает о первом свидании, переживает травму пербутата и сложных взаимоотношений с мальчиком. Но больше всего хлопот с Джек-Джеком – неуемным вундеркиндом в памперсе. «Воспитание детей должным образом – вещь героическая», – режет правду дизайнер Эдна.

Жена Мистера Исключительного – Мисс Эластика; ее имя Эластигёл унаследовано из комиксов Doom Patrol, популярных в 1960-е. Для своих она Хелен. Ее таланты – чистая мультипликация. Она умеет сплющиваться и бесконечно растягиваться. Эдакая комиксовая суфражистка: вроде пора остепениться, трое детей на иждивении, но не заниматься же шопингом, да и в маленькой квартирке не особенно порастягиваешься. И потом, можно ли доверить нынешним мужчинам мир? На дворе другие тренды. Эластика придумана и действует пластически: летает, как дикий дракон, оседая на крышах, ее руки вытягиваются в беспредельной готовности спасти, защитить, вырубить враждебного робота, разоружить злого хакера, который может взламывать компьютеры, и гипнотизировать людей. Да что там: обнять весь земной шар.

В «Суперсемейке» – супердети. Мученик алгебры Шастик, или Дэш Парр, развивает сверхзвуковую скорость, в святости не замечен, но по

«Суперсемейка 2», режиссер Брэд Бёрд

воде ходить умеет. Фиалка периодически тает в воздухе, то есть становится невидимой. Джек-Джек умеет перевоплощаться в монстра, проходить сквозь стены, мимикрировать, превращать глаза в бластеры («Дома малышом не стрелять!» – предостерегают взрослые). Бой озверевшего младенца с енотом – одна из самых комичных битв в истории мультипликационного кино.

Среди лучших персонажей тетя Эдна Мод (эксцентричного дизайнера костюмов для супергероев озвучил сам Брэд Бёрд). Крошечный рост, геометричный боб, круглые очки, категоричность справедливых суждений (в частности, война плащам, которые таят опасность для жизни супергероев). Среди прототипов экстравагантной дамочки числится с десяток знаменитых модных имен от Айзека Мизрахи до Анны Винтур. Но более всего образ раздражительной fashion-богини инспирирован тридцатишестикратной оскаровской номинанткой Эдит Хэд, любимицей Хичкока. В «Суперсемейке» спародирован ее воинственный характер (Хэд могла отправить звезду на диету, вместо того чтобы перешивать костюм). Специально для «особенной семьи» Мод создает пуленепробиваемый мегадерматин – практичные экспериментальные вещицы, годные для стирки, учитывающие все нестандартные таланты Парров. Фиалка может по своей привычке исчезать вместе с костюмом, а Эластика – растягиваться сколько ее душе и рукам угодно.

Неуемная фантазия в «Суперсемейке» плотно связана с приметами реальности. Портреты героев мелькают на обложках Life, страховая компания, в которой пытается работать мистер Парр, списана с наводящего оскомину учреждения. Мировой саммит, который должен разрешить деятельность супергероев, пародирует бессмысленность и тоску подобных мероприятий. В качестве наказания жертвы, попавшие в плен к злодеям, вынуждены сутками смотреть на телеэкран.

Наказание в самом деле нешуточное. Товарищ семьи Парр мистер Люциус Бест по прозвищу Фреон (среди его способностей талант замораживать влагу в воздухе и летящую пулю) мечтает поучаствовать в зимних Олимпийских играх.

Очевидно, что все прорывы в анимационных технологиях, использование новейших платформ направлены только на качество визуализации. Аниматоры на этом всерьез повернуты. Стоит вспомнить, как профессиональное сообщество непомерно высоко оценивало и обсуждало революцию, которую совершили пиксаровцы в «Храброй сердцем». Главным впечатлением от фильма было даже не то, что наконец-то героиней приключенческого экшна стала девушка – шотландская принцесса Мерида. А то, какая замечательная у нее рыжая шевелюра. Неуемная, живая и непредсказуемая, как и ее обладательница. Для прически пышноволосой девицы было создано более 1,5 тысячи прядей и 111 700 волосков.

Мультипликация, даже компьютерная, основана на рукодельной, подчас скучной, каторжной работе. Она нередко направлена на то, чтобы с помощью десятков тысяч рисунков воссоздать волосяной покров медведя. Программисты становятся художниками. Художники осваивают навороченные программы. В случае с «Суперсемейкой» берут в руки учебник по анатомии, для того чтобы герои – хоть и супер-, но люди – правильно двигались, улыбались, злились, тревожились. Для Мистера Исключительного разработали специальную «липучую» технологию, позволяющую показать, как под кожей перекатываются мышцы. Для разнообразных растягиваний Эластики была написана специальная программа. Спецэффектом в мультипликации может стать самый банальный для игрового боевика эпизод: герои после взрыва самолета падают в море – самое настоящее, даром что трехмерное. И это почти чудо. Во всяком случае, чудо техники. Аниматоры овладевают чудесами, недоступными в игровом «бескомпьютерном» кино. В «Суперсемейке» это дорога внутри водопада, пролет камеры внутри железного осьминога, битва с Синдромом за пульт управления.

Общий антураж «Суперсемейки», ее визуальный ряд – игра в ретростиль кинематографа 1950-х, в архитектуру стиля гуги. Космический футуризм, кричащие ракетоподобные конструкции зданий: стекло, неон, формы летающей тарелки и бумеранга. Это мир, в котором могут прижиться супергерои, даже если человечество их отвергает.

Сильная сторона первой и второй серии не только оригинальные аттракционы, превращающие фильм в приключенческий боевик с лихими погонями, но и остроумные диалоги, беспрестанные подмигивания любителям кинокомиксов. Есть множество отсылок к «Крепкому орешку», «Фантастической четверке», «Супермену». Герои фильма живут в Метровиле – миксте Метрополиса и Смолвиля. Компьютерные мониторы на острове Синдрома – калька с мониторов в фантастике «2001: Космическая одиссея». Подрывашкин, вылезающий из-под

земли в финале, чтобы всех взорвать, – привет Человеку-кроту из «Фантастической четверки».

В «Суперсемейке» можно обнаружить темы и проблемы, которые проходят сквозь многие пиксаровские фильмы. Машины против людей (в «Суперсемейке» роботы терпят фиаско, в «ВАЛЛ-И» машины побеждают людей, вынужденных эмигрировать на другую планету, в «Тачках» машины живут на Земле, люди находятся на другой планете).

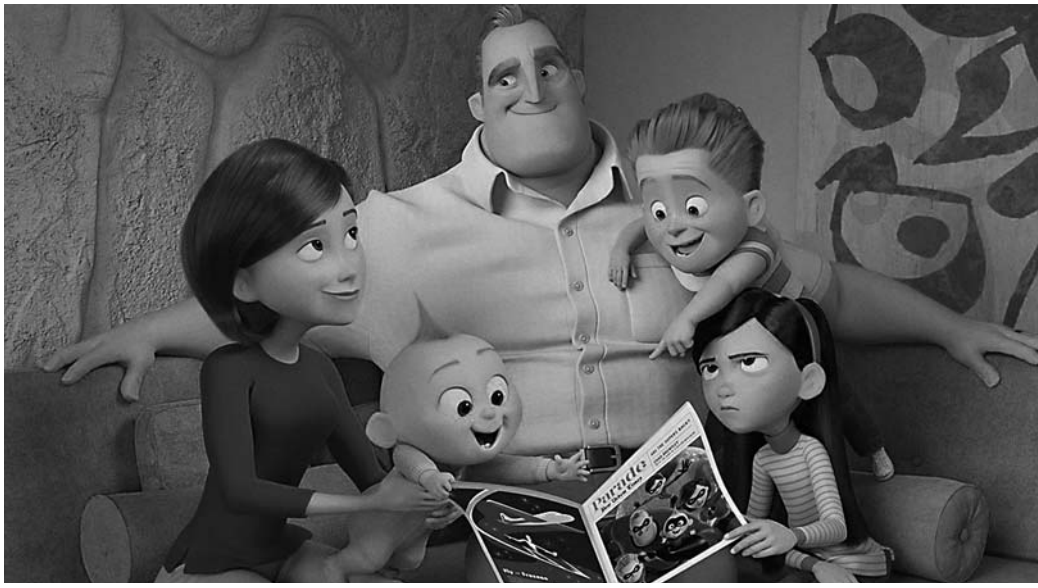
Несмотря на большое количество конкурентов, и прежде всего DreamWorks, Pixar, даже поглощенная компанией Disney, все еще остается у руля мировой анимации. Продолжает из бездушных пикселей создавать одушевленные пространства. В отличие от других крупных мультикомпаний, студия не гонится за количеством работ, выпуская ежегодно по одному-два приличных фильма. Наряду с франшизами появляются оригинальные работы, такие как «Головоломка» или «Тайна Коко». Но и в арт-мейнстриме, и в коммерции помимо привычного гуманизма и утешительства авторы пытаются говорить про существенное. В «Истории игрушек» – про горечь взросления. В «Головоломке» – про уважение к чувствам, сложным, противоречивым. В «Корпорация монстров» – про детские страхи, которые можно победить с помощью фантазии. В «Вверх» – про талант жизни у порога смерти. В «Суперсемейке» – не столько про сверхгероев, сколько про слабости и силу семьи, в которой возможна «перемена участи».

При всех очевидных достоинствах мультбастер «Суперсемейка» страдает и некоторыми родовыми заболеваниями. Прежде всего это сценарные изъяны, недостаток мотиваций в поступках героев (самый неубедительный – злодей трикстер Бади – экс-поклонник Мистера Исключительного, разбогатевший на изобретении своего гиперболоида – лазерных силовых лучей). Про него все понятно с первого появления в кадре.

После того как вышла «Суперсемейка-2», состоялась дискуссия «Новые приключения или устаревшая мораль?». Кто-то из критиков счел вторую часть оригинальным проектом. Другие были ею разочарованы. А идея гендерных игр и смены ролей не тянет на революционную. Думаю, сиквел все же развивает оригинал. И дело не в тюнинге графики, боевитости каскадных экшн-эпизодов. История обретает неожиданный вектор развития.

По идее, совместный пиксаро-диснеевский продукт не был рассчитан на художественный или даже смысловой прорыв. Приключенческо-комедийный экшн был призван воспеть, как в старых голливудских песнях о главном, семейные ценности… но в изменившейся действительности. Женщина в современном мужском мире выигрывает. В реальности. И в фильме «Суперсемейка».

И это не просто дань феминистскому тренду. При всех сценарных сбоях авторы этого коммерческого продукта нащупали тему сложных и зыбких взаимоотношений внутри семьи. Когда не просто все



«Суперсемейка-2»

за одного и все за спасение человечества, но каждый должен пожертвовать чем-то важным и дорогим ради другого. И не каждый готов уступить.

Без супергероев не обойтись, но нужны ли они человечеству? Это для авторов нерешенная дилемма. Почему общество то рьяно воспевает исключительных, то с тем же остервенением избавляется от спасителей? Кстати, от чрезмерной веры в супергероев человечество через телевизор пытается образумить главный мультзлодей. Мол, надейтесь на себя, а не на этих выдающихся отщепенцев. От супергероев всегда веет хаосом, вот почему их опасаются. «Но что лучше, – спрашивают нас герои фильма, – подчинение плохому закону или хаос?» Ответ, возможно, получим в третьей серии. ◆

Михаил Дементьев

C21H23NO5

Михаил Дементьев стал сниматься в кино ребенком. Сегодня в его фильмографии полтора десятка ролей, в том числе у Алексея Германа в «Хрусталев, машину!» и в сериале «Штрафбат». Трудно сказать, как повлияло кино на его творческий порыв стать писателем, но публикуемый рассказ, как нам кажется, удивительно рифмуется своим пафосом с франшизой о планете обезьян. Это вполне логично, потому что для начинающего автора естественно заглядывать за горизонт и выбирать в качестве героя целую планету, как естественно для него и жить в будущем, что один известный писатель считал необходимым для жанра фантастики.

Я надеюсь, братцы, что зонд окажется ловчее меня и вы узнаете правду. Мне-то точно не проскочить, порядок есть порядок, всю информацию придется передать старшим сперва, тут-то мне и хана. Так что дай бог, дай бог… расскажу, как есть здесь, а там уж не моя забота.

Когда ребята долетели, удивляться им ничему не пришлось. Все оказалось так, как мы и предполагали.

Буча началась лет за пятьдесят до этого, Телескоп Спитцер, экзогеологи, астробиологи, физики, планетологи – все как один заголосили тогда, что нашли планету, на которой возможна жизнь. А уже ксенобиологи, философы, астрологи и прочие хироманты, собрав целый консилиум, убедили себя и остальных в том, что именно эта форма жизни должна быть разумной и, судя по всему, довольно развитой во всех смыслах. Так что мы начали собирать вещички. Я не скажу, что все шло буднично. Во-первых, до тех пор, как известно, разумной жизни мы еще ни разу не находили. А это, знаете ли, весьма серьезно. Мечта ведь давняя – найти наших братьев. Пусть они окажутся хоть чистыми углеродными

соединениями, бактериями или куриными гнездами на паучьих лапах, но разум есть разум, и чем более он чужд нам, тем более интересно и захватывающе звучит: мы нашли вас! Теперь мы можем пойти дальше вместе! Поделиться друг с другом всем опытом наших цивилизаций, приумножить его тысячекратно и породить совершенно новые горизонты развития... ну вы поняли. Мы – мечтали. И оно, похоже, случилось. Как тут было не засуетиться.

А во-вторых, что греха таить, была некоторая проблема. Не все ее осознавали, но верхушка хорошо понимала факт, от которого не отвертеться. Мы остановились. Развитие человечества явно буксовало на месте последние полтора века. Да, мы забыли, что такое войны, насилие и жадность, голод и болезни, горе и ненависть. Да, научились жить в мире с самими собой, да, вопрос принятия реальности и существования в моменте для каждого человека и всего человечества перешел на совершенно новый уровень, непостижимый для наших несчастных предков, и позволил всем и каждому наслаждаться жизнью так, как раньше и мечтать не могли. Но... Мы больше не развивались. В этом не было необходимости. У всех все было хорошо сегодня, завтра и навсегда. Не было причин для разрыва шаблонов, потому что и самих шаблонов не стало, мы наслаждались покоем и миром, постепенно привыкая к ужасной правде: так будет всегда! Понятно же, как мы уцепились за возможность рассеять этот туман безмятежного счастья – да при этом еще и не нужно было ничего разрушать, наносить ущерб, чего в нашем обществе делать было категорически не принято вот уже лет сто пятьдесят как.

Ребята летели долго, путь не близкий, и, что подло, связаться с предполагаемыми умницами не было никакой возможности. Какие-то там струны натянуты были не в ту сторону – вот и связи не было, какие-то проблемы с мягкими волосами вокруг черной дыры по дороге, там сам святой Хокинг ногу сломит, короче. Не было на это воли богов, и все дела. Так что при всех уверениях наших ученых лететь ребята должны были наугад, понимая, что могут «приземлиться» в итоге на голый камень. Отчасти именно из-за этого в напарники Коляну и был выбран старый хромой черт Уилсон. Колян, это все знают, могучий великан, острейшего ума человек, невероятной памяти. Импульсивный гуманист, в общем, у которого была лишь одна слабость (ну или две, смотря как считать) – его доброта и доверчивость. Все – и даже сам Колян – согласились, что старина Уилсон идеальный вариант, потому что большего скептика и зануды – и притом человека умнейшего – было не сыскать. У Уилсона тоже была слабая сторона, с которой сделать ничего было нельзя, – возраст. Но мы решили рискнуть. Жаль, конечно, бесконечно жаль, что мы не могли послать команду побольше, но такова жизнь – чего уж тут сожалеть…

Я говорил, что ребята летели долгие годы, однако, разумеется, это были долгие годы только для них и наших желанных новых друзей. На Земле прошло четыре месяца со взлета до возвращения их корабля,

не буду умничать, не мой это конек, не возьмусь даже пытаться объяснить, как это работает, но время – штука относительная, а когда мы научились понимать, что красное гравитационное смещение и релятивистское замедление, вместе с чудными решениями общей теории относительности старика Шварцшильда, не просто детская задачка, а прямая возможность прыгнуть весьма далеко, мы так и сделали – как только узнали, куда лететь. В конце концов, мы с вами понимаем эти вещи на интуитивном уровне, и вовсе необязательно сыпать тут уравнениями. Конечно, любопытство и напряжение к концу полета граничило с безумием – ну и, разумеется, радости не было предела, когда они поняли, на подлете, что все было не зря.

Нас как будто ждали, уже на средней орбите был получен сигнал, давший понять, что там внизу кто-то есть и что они знают о нашем присутствии. «Приземлились» парламентеры наши в пустынной местности, вдали от городов и поселений, однако ждать и добираться до хозяев не пришлось. Говорю же – нас встречали.

Судя по бортовому журналу, встреча была прекрасна. Так искренне радостно и открыто только в сказках детских бывает, оттого и смазалось впечатление от странного, конечно, внешнего вида инопланетян. Да, готовились мы ко всякому, но такого разнообразия видов предполагать не могли – ибо, как вы знаете, разумным на Эдикте было решительно все живое… хотя откуда вам знать. Виноват, забылся. Продолжаю свой рассказ, в итоге вы все-таки будете знать, пусть даже меня за это и уволят из этой жизни, но я понимаю, что должен.

Обязан рассказать.

Языковой барьер рухнул моментально, какая-то жидкая субстанция, булькнув пару раз, выдала пронзительную приветственную речь на чистом русском (неясно, почему выбрали русский, наши парни были полиглотами-лингвистами) – и вся толпа встречающих существ подхватила эту речь разноголосыми криками одобрения и радости, космонавты наши, буквально забыв свои шлемы, пошли пешком, окруженные волнами дружелюбия, в ближайший городок, где их ждал настоящий пир, затянувшийся до следующего утра. Ни хозяева, ни гости не прерывались ни на секунду, столько было интереснейших тем, требующих срочного обсуждения, столько вопросов, ответов, разговоров и открытий, столько возможностей утолить вековой голод общения с инопланетной расой, что к утру ребята просто вырубились и проспали все следующие сутки. Тактичные эдиктяне устроили их в комфорте и уюте, а по пробуждении не стали беспокоить, дабы дать возможность переварить увиденное-услышанное и набраться сил для новой встречи.

Утром удалось прийти в себя только старику Уилсону (правильно все-таки подобрали команду!). Колян же, продолжая пребывать в эйфории, решительно ничего не соображал и был не в состоянии убрать с лица счастливую, слегка туповатую детскую улыбку. К вечеру он слегка оттаял и, увидев, что Уилсон занимается обработкой данных,

ведением журнала, систематизацией и анализом информации… то есть своей работой, присоединился к напарнику. Вместе перелопатив и устаканив все, что успели узнать о населении планеты, они пришли к выводу, что везение, конечно, невероятное сопутствует Земле. Мы нашли не просто жизнь разумную, но жизнь прекрасную, ибо все, что делали аборигены, было чудесно. Колян и Уилсон услышали и записали невероятную музыку разумных деревьев, увидели образцы невообразимой живописи, которую творили пернатые, похожие на старинные стулья, существа. Стали свидетелями потрясающих танцев в исполнении простой воды, той самой, что булькала при первом приветствии; разобрали совершенно новые, незнакомые структурные формулы квантовых полей, которыми поделился худющий субъект, похожий на человека, с голографический головой; ознакомились с восхитительно стройной системой функционирования и развития общества, которую изложил социолог-примат, смахивающий на шимпанзе, только состоящий будто бы из огромных цепей ДНК – и из-за этого рябило в глазах. Информации было столько, что, конечно, всю ее обработать сразу было невозможно, тем более что имелись и другие задачи. Времени-то у ребят было немного, еще максимум один день, и нужно было выдать инопланетянам то, чем хотели поделиться мы, и успеть убраться восвояси, чтобы не остаться там навсегда. Надо ведь было еще и донести до Земли то, что узнали.

В общем, контуры катастрофы начали проступать, когда Уилсон проворчал что-то про нестыковки между биологическими структурами аборигенов и их поведением. Он, оказывается, еще ночью отметил необыкновенную медлительность хозяев, причем не постоянную, а циклично проявляющуюся, и, что интересно, цикличность эта была, похоже, одинаково свойственна всем видам жизни на планете, а это как минимум странно, так как в остальном эти существа были абсолютно разные. Колян вообще не придал этому значения, но Уилсон, если за что цеплялся, не успокаивался, пока не распутает. Его автоматические биосканеры, проделав хитрый структурный анализ, показали, что химический состав внутренней секреции любого из их собеседников периодически менялся, где-то раз в два часа, и эти изменения сопровождались странными движениями… которые больше всего походили на почесывание. Да-да, можно долго смеяться, представив, как почесываются лужа воды или крапивный стебель, но факт оставался фактом. При этом Уилсон отмечал замедление речи и двигательных-дыхательных функций, вплоть до полного замирания – впрочем, ненадолго. Черт его, Уилсона, разберет, почему именно это явление так его заинтересовало. Но теперь он сидел и задумчиво тер подбородок над планшетом, на экране которого высвечивалась химическая формула: C21H23NO5.

Коляну формула была незнакома, и он поинтересовался у Уилсона, какого черта тот залип над ней и, мол, не пора ли вернуться к работе, еще много дел.

– Это героин, – сказал Уилсон.

Колян сел на пол, обхватив голову руками, и замер надолго. То есть впал в настоящий гребаный шок.

Уилсон – человек немногословный, хотя и ворчливый – дал Коляну время прожить эту новость самостоятельно, что было, наверное, ошибкой. Да, братцы, Колян, добрая душа, впал в совершенное отчаяние. Он бегал по комнате, размахивал руками и громко кричал про лживую, сучью иллюзию. Про то, что он знал, знал ведь, что не может быть все так хорошо! Про ненавистных богов, обязательно подкидывающих какую-нибудь подлянку в самый сладкий момент, когда покажется, наконец, что все было не зря и вот-вот произойдет самое важное в его жизни событие – да и в жизни всей чертовой Земли. Он кричал, что никакого смысла нет ни в чем, все ложь и наркотический туман… Будь все в чистоте, каких неведомых высот достигли бы эти прекрасные существа, сколь невероятными были бы их настоящие достижения! Как можно было позволить себе такую роковую ошибку, это просто несправедливо и подло, подло, в конце концов…

Уилсон ждал. Через час истерики он влепил Коляну хорошую затрещину, и дальше был у мужчин серьезный разговор. Уилсон как следует все распедалил и объяснил молодому поколению.

Вечерняя встреча с эдиктянами была не менее радушной и доброжелательной, чем вчера. Было услышано, сказано и показано много такого, что приводило в восторг обе стороны, но – чувства-то подделать невозможно. Ребята чувствовали теперь. Колян не мог сдержать слез всякий раз, когда толпа разношерстных существ начинала синхронно мямлить и тереть щеки (или что там у них было вместо щек?)… Всего несколько минут – но это было совершенно невыносимо. Даже хромоногий Уилсон скрипнул зубами пару раз, когда увидел замирающий в статичной позе коллектив – в середине великолепной пьесы, поставленной и сыгранной аборигенами специально для землян, и это было не режиссерским ходом – будто бы герои замирают в напряжении перед надвигающимся катарсисом, – а попросту «хорошим приходом», как он это сам называл.

Когда настало время улетать и ребята остались вдвоем, Колян заявил, что не может, не имеет права бездействовать, что он должен дать эдиктянам хотя бы минимальную возможность узнать, чего они лишены. Он напомнил Уилсону историю нашей планеты – про XXII век, когда Земля была на грани вымирания из-за наркотиков, – но мы же выбрались, нас же спасли двенадцать шагов, мы избавились от этой чумы! Объяснял, что понимает беспомощность свою и бессмысленность попытки вылечить население целой планеты, но что-то он сделать обязан, хотя бы поделиться информацией, которая может помочь. Он был красноречив и убедителен, так что в итоге очень удивился, встретив от Уилсона твердый, бескомпромиссный отпор. Дед разгорячился не на шутку и заявил, что попросту запрещает Коляну,

тупорылому недорослю, даже пальцем пошевелить в сторону его благих намерений.

Но ты посмотри на них, кричал Колян. Они полны готовности к новому, они встретили нас, неизвестных инопланетных существ без тени страха, они ждут и жаждут, стремятся к изменениям! Пойми, они куда способнее и восприимчивее нас, ты видел, как стадо кентавров танцует сиртаки, о котором они услышали только вчера? Ты не думал, почему так сложилось, что именно мы прилетели к ним, а не они к нам? Им достаточно будет маленького толчка, и представь, как это изменит их жизнь!

Ты ребенок, говорил Уилсон. Некоторых вещей я не в состоянии тебе объяснить за десять минут, что остались у нас до отлета. Может быть, когда-нибудь ты поймешь, а может быть, и нет. Но сейчас мы с тобой помашем ручками и тихо отвалим, оставив все, как есть, в этом месте, чего бы мне это ни стоило.

И такой был у старика Уилсона взгляд в этот момент, что Колян, будучи на семьдесят килограммов тяжелее, даже с высоты своего роста понял, что прав старик или нет, но сделать он Коляну действительно ничего не даст.

Покорно склонив голову, он смирился с волей старшего. А когда они прощались с гостеприимными хозяевами, сунул исподтишка за ухо мохнатому, улыбающемуся аллигатору клочок бумаги, на котором были наспех коряво накаляканы двенадцать шагов, где первой строчкой шло: «Мы признали, что мы бессильны перед нашей зависимостью, признали, что наши жизни стали неуправляемыми».

Аллигатор добродушно улыбнулся и, слегка причмокнув пересохшими губами, выдал Коляну в ответ красивейший букет цветов, сотканный им прямо из воздуха его грубыми на вид, кожистыми когтистыми лапами.

Дороги назад Уилсон пережить не смог, его путь закончился где-то посередине, но этих тридцати лет хватило, видимо, чтобы Колян смог объяснить свою позицию. Он же прибыл на Землю дряхлым, измученным стариком, практически выжившим из ума. Его разрушила борьба между тем, что он должен был, по его мнению, сделать, и тем, что объяснил ему верный друг и умирающий напарник там, в космосе. Мы не смогли из него вытянуть деталей этих космических бесед, а самого его хватало только на то, чтобы упрашивать нас лететь туда скорее… скорее… спасти, помочь. Все остальное, о чем я рассказал вам, мы прочли в бортовых журналах.

Информация была строго засекречена, до официального объявления о контакте предстояло сделать еще ой как много. И первое, что мы сделали, – снарядили вторую экспедицию, в которой экипаж состоял всего из одного человека, так уж устроены эти петли, черт бы их побрал, дырявые эти флуктуации вакуумные – они сами определяют, сколько народу пускать… и этим человеком стал я.

Долетел без происшествий. Было чем занять себя в течение этих десятилетий – помимо прочего изучением того, что увидели и записали мои предшественники. Информации-то было накоплено огромное количество, учитывая все архивы, что были переданы в информационных кристаллах. Я стал настоящим доктором исторических и многих других наук, изучив все, что касается Эдикты. Так, как я это умею. Без лишних деталей, понимаете? Только суть. И суть укладывалась в одно слово. Божественные. Именно так я говорил о них в своих беседах с навигатором, архивом и прочими корабельными псевдоразумными железками. Именно так я называл их…

Что ж, ребята. Я не знаю, как получится с зондом, я настроил его в обход системных настроек корабля, чтобы и самому не знать, когда и где он появится на Земле. Возможно, это произойдет в далеком будущем. Или в прошлом. Так или иначе, я хочу предупредить… да ладно там… я просто хочу, чтобы вы все знали. Единственный человек, которого я избавил бы от этого знания, – Николай Соколов, мой друг, Колян. И искренне надеюсь, что он не доживет до момента, когда все станет известно…

Из официального доклада. Планета Эдикта. Второй десант. Отчет № 4. Я записываю это послание сейчас, приземлившись на Эдикте, в гордом одиночестве и в глубокой скорби. Мной документально зафиксировано и доказано, что на планете не осталось ни единого живого существа. За те 120 лет, что прошли с нашего визита, погибло все. Планету покрывают руины – остатки городов и поселений. Характер разрушений свидетельствует о продолжительных военных действиях, последствия которых уже начинают исчезать с лица планеты – как исчезла до этого и сама цивилизация, породившая их. Единственное уцелевшее монументальное строение на планете находится на северном полюсе. Оно воздвигнуто неизвестным способом из неизвестных мне материалов. Судя по всему, этот монумент переживет и саму планету, ибо ни вспышки орбитальных бомбардировок, ни квантовые вакуумные бомбы, ни даже террадиструкторы, явно применявшиеся по всей планете еще лет пятьдесят назад, не нанесли конструкции ни малейшего ущерба.

На гигантской стене высечены несколько строчек, и, похоже, это единственный уцелевший носитель информации на планете, который, вероятно, поможет прояснить смысл происшедшей трагедии и укажет на ее причины: «Достигнув духовного пробуждения в результате выполнения этих шагов, мы стремились нести весть об этом другим зависимым и применять эти принципы во всех наших делах».

Коктебель, 2018, январь

Нина Цыркун

МОИСЕЙ И ЦЕЗАРЬ

В 2018 году франшиза «Планета обезьян» (Planet of the Apes) отмечает полувековой юбилей. В 1968-м вышла экранизация одноименного романа француза-англофила, ветерана второй мировой войны и бывшего двойного агента Пьера Буля, за которой последовало восемь сиквелов или римейков (с перезапуском в 2001 и 2011 годах), два телесериала, множество пародийных фильмов, а также книги комиксов и видеоигры – масштаб, превзойденный только «Звездными войнами» и более поздними «Мстителями». Сценарий первой «Планеты…» написали Майкл Уилсон, в эпоху маккартизма входивший в «черный список» запрещенных профессионалов (потому не попавший в титры экранизации другой книги Буля «Мост через реку Квай»), и Род Сёрлинг – создатель легендарного телесериала «Сумеречная зона» (The Twilight Zone; 1959–1963). Тот и другой внесли свои обертоны в концепцию и характерные приемы в нарратив картины, режиссером стал Франклин Шеффнер. Фильм оказался классикой жанра, обозначившей тематический вектор франшизы на десятилетия вперед.

Жанр – научная «космическая» фантастика – был в то десятилетие одним из самых горячих. В 1960-м в космосе побывали Белка и Стрелка, в следующем году совершил свой полет Юрий Гагарин; началась «лунная гонка» СССР и США. Почти одновременно с «Планетой обезьян» появились в прокате «Обратный отсчет» (Countdown; 1967) Роберта Олтмена и «2001: Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey; 1968) Стэнли Кубрика, а через год Нил Армстронг ступил на поверхность Луны. Но Франклин Шеффнер с подачи Сёрлинга[1] подготовил завороженным перспективами завоевания космоса зрителям, в том числе знакомым с романом Буля, обманку.

1. Род Сёрлинг благодаря «Сумеречной зоне» прославился как автор парадоксальных концовок, переворачивающих ожидания публики; в американской традиции они называются о'генриевскими.

В книге Буля астронавты высадились на планете Сорор в созвездии Ориона. А в финале «Планеты обезьян» полковник Джордж Тейлор (в голливудской адаптации он заменил француза Улисса Меру), полагавший, что совершил путешествие через внеземное пространство, обнаруживал, что все это время находился на Земле и не так уж далеко от Нью-Йорка.

Действие фильма, отнесенное в далекий 3978 год, отражало ситуацию обозримого в 1968 году будущего, где «лунная гонка» была лишь респектабельным фасадом противостояния двух ядерных сверхдержав, реально угрожавшего миру атомной войной. Панические настроения, связанные с предчувствием катастрофы, кино выразило как никакое другое искусство – достаточно вспомнить «На берегу» (On the Beach; 1959) Стэнли Креймера, сатиру «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; 1963) Стэнли Кубрика или «Систему безопасности» (Fail-Safe; 1964) Сидни Люмета. Тейлору, которому удалось бежать из страны обезьян, открылась засыпанная грунтом статуя Свободы на пустынном берегу, где некогда бурлил Нью-Йорк. Картинка легко вызывала у зрителей ассоциации с ожидавшейся катастрофой, уничтожившей за время отсутствия героя страну и ее людей.

Впрочем, роман заканчивался тоже не слишком оптимистично; там Улисс Меру возвращался в родной Париж, где радостно узнавал целехонькую Эйфелеву башню, но встречали его гориллы в мундирах под золотыми погонами и, что особенно важно, в допотопном фургоне. Подобную же отсталую технологию почти пещерного типа изображает Шеффер в стране обезьян, однозначно соотнося деградацию с замораживанием знания. Обезьянье общество классовое, причем деление на классы осуществляется по «расовому» признаку: наверху иерархии те, в чьих руках сосредоточена вся власть, это гориллы-милитаристы, обладающие физической силой; с ними в связке орангутаны-ученые, отвечающие за официальную науку, утверждающие традиционалистские взгляды. А низшая, эксплуатируемая каста – шимпанзе, которые совершают научные открытия, но мнением которых в решении социальных вопросов пренебрегают. Комментируя серию «Сумеречной зоны» «Стрелу из лука я пустил» (в названии использована строка стихотворения Генри Лонгфелло «Стрела и песня»; запущенная в небо стрела улетела недалеко), где астронавты тоже думали, что попали на развалины чужой планеты, но оказывались на Земле, Род Сёрлинг сказал: «Это не новый мир, это просто расширение старого. Он моделируется с каждым диктатором, который когда-либо оставлял свой гнусный след на страницах истории с начала времен»[2].

В сущности, различия между людьми и обезьянами в этом сообществе – вопрос времени; вырвавшиеся вперед приматы, ревностно держащиеся за традиции, катастрофически стагнируют и неминуемо подойдут к такому же печальному состоянию. Да и сами различия в основном «стилистические»: люди образуют нечто вроде

2. См.: IMDb//http://twilight zone vortex.blogspot.com/search/label/%22TheObsoleteMan

протокоммунистической общности, а обезьяны организованы по типу капиталистической, но тоталитарной. «Уберите бога из системы тоталитарных теологов, – отмечает в анализе фильма историк Джонатан Киршнер, – и вы получите политбюро»[3].

Явная пародия на современное земное человечество и его общественное устройство подсвечивается прозрачными отсылками к конкретным событиям в реверсивном, свойственном духу всего фильма отражении. Так рассмотрение «дела» Тейлора в трибунале напоминает знаменитый «обезьяний процесс» середины 1920-х годов в штате Теннесси над школьным учителем Скоупсом по обвинению в нарушении антидарвинистского «акта Батлера»[4]. Теперь человека судят обезьяны, пародируя Фемиду с завязанными глазами в зале суда из фильма Креймера «Пожнешь бурю» о процессе Скоупса. Жестами неправедных судей они переворачивают смысл воздержания от зла в символическом даосском раскладе: «ничего не вижу», «ничего не слышу», «ничего не скажу». Одновременно судилище напоминает советские процессы над инакомыслящими, где судьи не желали слушать никаких объяснений и оправданий, заведомо вынося обвинительные приговоры.

Согласно священным свиткам, на которые опираются гориллы, только обезьяны обладают душой, что позволяет им производить медицинские эксперименты над людьми, включая извлечение мозга и кастрацию для контроля над рождаемостью. В ситуации подъема демократического движения вообще и антирасистского в частности этот мотив в общественном сознании американцев ассоциировался с известным актуализировавшимся фактом: в свое время защитники рабовладения в южных штатах опирались на буквальное прочтение библейских текстов, к тому же не соотнося их с историческим контекстом эпохи создания[5].

В 1965 году президент Линдон Джонсон на выступлении в Университете Говарда изложил политическую программу «Инициатива равноправия», которая была направлена на ликвидацию расовой и иной дискриминации. Речь шла о том, что недавно получившие равные права с белыми в южных штатах чернокожие не могли на старте равноправно конкурировать с собратьями, потому что в течение долгого времени были лишены таких же условий для развития; следовательно, им требуются льготы. «Инициатива равноправия» вызвала неоднозначную реакцию в Америке; многие белые студенты жаловались, что их места в университетах занимают гораздо менее подготовленные чернокожие. Эта неоднозначная социальная коннотация задает свою перспективу прочтения фильма. Согласно теории Дарвина, человек произошел не от обезьяны, а от общего у него с обезьянами предка, только дальнейшие пути развития у них разошлись. В фильме есть эпизод с обнаружением при раскопках в старинных развалинах человекообразной куклы, которая даже произносит слово «папа»: то есть некогда люди по собственной воле оказались бессловесным арьергардом, попавшим

3. *Kirshner Jonathan*. Subverting the Cold War in the 1960s: Dr. Strangelove, The Manchurian Candidate, and The Planet of the Apes. // Film & History, vol. 31.2. 2001, pp. 40–44. P. 43

4. «Акт Батлера» – закон, принятый по инициативе фермера и христианского фундаменталиста Джона Батлера, запрещал преподавание «любой теории, отвергающей историю божественного сотворения человека, которой нас учит Библия, а вместо этого учит, что человек произошел от животных низшего порядка». Отменен в 1967 году. Сам эпизод также напоминает одну из серий «Сумеречной зоны» – «Устаревший человек» (The Obsolete Man), – сценарий которой написал Сёрлинг, – где суд признает устаревшим библиотекаря и приговаривает его на этом основании к смертной казни.

5. См.: *Morrison Larry R*. The Religious Defense of American Slavery Before 1830. // The Journal of Religious Thought 37 (1980–1981), 1980, pp. 16–29; Bible Backed Slavery, Says A Lawmaker. // The New York Times, May 10, 1996. // https://www.nytimes.com/1996/05/10/us/bible-backed-slavery-says-a-lawmaker.html

в зависимость от сумевших продвинуться дальше – при отсутствии конкуренции – по пути прогресса обезьян.

В обезьяньем анклаве присутствуют все признаки современного общества. Не только разбивка на классы и пародия на суд, но и поклонение завещанным неким Законодателем религиозным догмам, записанным в священных свитках, на которые ссылается министр науки и по совместительству защитник веры доктор Зайус. В фильме их цитирует ученый шимпанзе Корнелиус: «Бойся зверя Человека, ибо это есть лапа дьявола. Единственный из божьих тварей, он убивает ради спорта, похоти или алчности. Да, он убьет своего брата, чтобы завладеть его землей. Не дай ему размножиться, ибо тогда он превратит в пустыню свой дом и твой. Остерегайся его; загони его назад в его дебри, ибо он есть вестник смерти».

Таким образом, основной пафос фильма – развенчание исключительности человека как вида, провозгласившего себя царем природы, в его важнейших идеологических проявлениях – классовом неравенстве, расизме, религиозном ханжестве и, главное, в упорном стремлении к самоуничтожению. Окончательным приговором человечеству становится финал фильма с проклятьями, которые Тейлор посылает вослед исчезнувшим с лица земли людям.

Выбор Чарлтона Хестона на главную мужскую роль в первой «Планете обезьян» не случаен. Здесь ясно прочитывается отсылка к сделавшим актера знаменитым библейским образам Моисея в «Десяти заповедях» Сесила Де Милля и проданного в рабство иудея Бен-Гура в мультиоскаровском фильме Уильяма Уайлера. Его Джордж Тейлор в обезьяньем плену и одет наподобие римского раба, и попадает в ландшафт, напоминающий Иудейскую пустыню. Но в отличие от этих победительных героев древности, в будущем его героя, несмотря на успешное избавление от плена, ожидает поражение. Ему не удалось стать реинкарнацией ни Моисея, выведшего народ свой из плена, ни Бен-Гура, снискавшего благодать.

Сиквел Теда Поста «Под планетой обезьян» (Beneath the Planet of the Apes; 1970) начинается с того, чем заканчивается картина Шеффнера, и с теми же действующими лицами, но главным героем становится астронавт Брент (Джеймс Франсискус), отправленный на поиски экспедиции Тейлора. Его космический корабль тоже терпит крушение; он встречает главных персонажей первого фильма, в том числе и Тейлора; судя по всему, времени прошло немного, но теперь ситуация в обезьяньем мире сильно накалилась. В обезьянах укрепился воинственный дух; на экране чередуются кадры милитаристских заявлений в верховном совете и тренировочных военных лагерей. Мобилизационный дух поразил и укрывающихся в подземелье людей; они поклоняются доставшейся от прежней цивилизации атомной бомбе и готовятся с ее помощью отразить атаку обезьян. Брент и Тейлор не смогли предотвратить эту акцию; в итоге «в одной из бесчисленных галактик есть средних размеров звезда»,

«Планета обезьян», режиссер Франклин Шеффнер

и одна из ее «незначительных зеленых планет теперь мертва». В сиквеле, который с первой «Планетой…» объединяет мрачный пессимистичный тон, однозначно (если не сказать кондово) проводится мысль о единой природе обезьяны и человека, совпадающей прежде всего в изначально присущими обоим видам агрессивности, непримиримости и готовности уничтожать себе подобных. Месседж, конечно, напрямую иллюстрировал возможный итог войны, где не будет победителя.

Следующую картину – «Бегство с планеты обезьян» (Escape from the Planet of the Apes; 1971) Дона Тейлора можно считать приквелом; чудом выжившие герои фильма Поста восстанавливают космический корабль Брента и совершают путешествие в прошлое, в 1991 год. Главными теперь становятся шимпанзе-ученые, знакомые зрителю по предыдущим фильмам: доктор Зира (Ким Хантер), ее муж Корнелиус (Родди Макдауэлл) и их племянник Майло (Сол Минео). Они высаживаются на калифорнийском побережье и попадают в руки военных – усиливающаяся милитаризация любого разумного общества настойчиво подчеркивается на протяжении всей франшизы. Еще через год вышел сиквел-триллер «Завоевание планеты обезьян» (Conquest of the Planet of the Apes; 1972) Дж. Ли Томпсона, где появляется новый герой, которому предстоит стать протагонистом трилогии в XXI веке: это Цезарь, сын бессмысленно уничтоженных людьми Зиры и Корнелиуса, и сыграл его тот же Родди Макдауэлл, который прежде исполнял роль отца. Цезаря воспитал человек – Армандо, обещавший его родителям, что позаботится о сироте. Однажды они оба становятся свидетелями того, как полицейский задушил невинную обезьяну на ступенях ратуши. «Люди – ублюдки!» – выкрикнул юный Цезарь; в результате Армандо был арестован, а Цезарь попал в лагерь – к другим, бессловесным, обезьянам. Жанр психологического триллера, моделирующего

«Битва за планету обезьян», режиссер Джей Ли Томпсон

ситуацию эпохи рабовладения, позволил режиссеру создать атмосферу страха, а Макдауэллу сконцентрироваться на характере Цезаря.

Цезарь становится лидером пленных обезьян и возглавляет их мятеж против поработителей-людей. Одержав победу, он призывает побежденных к сочувствию и взаимопониманию, что завершается довольно идиллической картиной школьного класса из особей разных видов, слушающих историю о последней схватке и примирении людей и обезьян.

Первый цикл франшизы завершил фильм Ли Томпсона «Битва за планету обезьян» (Battle for the Planet of the Apes; 1973). В лагере установивших свое господство обезьян происходит раскол между теми, кто вместе с Цезарем стоит за мирное сосуществование с людьми, и группировкой, возглавляемой воинственно настроенным гориллой Альдо. В это время происходит существенный перелом в «холодной войне»: на встречах Брежнева и Никсона в 1971 и 1973 годах достигнуты важные договоренности, начинается разрядка – дейтант. Она нашла свое отражение в настроении франшизы: однозначный месседж устанавливает единственно возможное решение конфликта в «Битве…» – союз обезьян и людей. На этом и была поставлена точка в пенталогии.

Надо сказать, что после того, как проект покинули первые сценаристы, франшиза постепенно теряла свою художественную ценность и идейную многозначность; она медленно угасала, идя к своему концу. Тем не менее тематический комплекс не терял актуальности, поочередно выдвигая на первый план те или иные мотивы. Так что благодатный исходный материал не мог быть забыт.

Перезапуск начался в новом тысячелетии с новой экранизации книги Пьера Буля. В «Планете обезьян» (Planet of the Apes; 2001) Тима

Бёртона, как ни странно, не было никаких характерных признаков творческого почерка режиссера. Зато значительный шаг вперед был сделан в визуальной репрезентации обезьяньего племени благодаря мастеру художественного грима Рику Бейкеру: поданные крупным планом лица мохнатых персонажей выглядели чрезвычайно естественными и выразительными. В 2029 году на космической станции астронавт Лео Дэвидсон (Марк Уолберг) обучает обезьян управлять летательными аппаратами-капсулами. Возникает нештатная ситуация, один из учеников теряет контроль над космолетом, который уносится в неведомую область пространственно-временных туннелей. Лео, в отличие от циничного, но незаурядно мыслящего Джорджа Тейлора, – довольно скучная, ординарная личность, рядом с ним гораздо выигрышней выглядит умненькая и обаятельная шимпанзе Ари (Хелена Бонэм-Картер). Фильм стал рубежным. После огромного количества впечатляющих фильмов-предупреждений, никоим образом не повлиявших на политику, тема войны и агрессивности во франшизе становится фоновой. Фокус публичного интереса и соответственно запроса переместился в область межвидовых отношений, зеркалившую ставшую актуальной проблему межэтнических отношений. Произошла переакцентовка франшизы с идеологической на моральную сторону. На адаптацию материала франшизы к этой фокусировке, по-видимому, повлияли обсуждавшиеся на тот момент идеи приматолога Франса де Вааля. В 1982 году вышла его первая книга «Политика у шимпанзе», основанная на многолетнем изучении большой группы зоопарковых обезьян, где доказывалось, что поведение обезьян обусловлено планируемыми социальными стратегиями, то есть как у людей. В фильме Бёртона шимпанзе Ари высказывается в защиту прав человека, останавливает детенышей, швыряющих камни в пленных людей, и, более того, становится одной из сторон любовного треугольника наряду с людьми – Лео и Даэной. Ари ведет себя, как героиня романа или пьесы – скажем, как Сара в «Иванове» Чехова: она оставляет свою семью и свое племя, собираясь вместе с Лео покинуть планету.

Фильм заканчивается таким же парадоксальным, шокирующим финалом, что и картина Шеффнера: возвращаясь в Вашингтон, Лео идет в мемориал Линкольна и в мраморном кресле первого президента Америки видит скульптуру гориллы.

Новая «Планета обезьян» окупилась более чем в три раза, и компания Fox предполагала заняться сиквелом, но, видимо, уловив ее недостаточную аттрактивность, отложила реализацию на целых десять лет. И первый же фильм новой «трилогии Цезаря» собрал денег уже в пять раз больше, чем стоил.

В XXI веке школа Франса де Вааля создала целую отрасль науки, изучающей такие свойства приматов, как сотрудничество, альтруизм, честность либо склонность к обману. Один из факторов, что де Вааль изучал особенно пристально, – «примирение», которое следует за схватками между приматами, их способность к эмпатии и даже

зачатки нравственности. Де Вааль пришел к выводу, что крупные обезьяны и люди – всего лишь разные типы обезьян.

Как раз в год выхода в прокат первого фильма трилогии «Восстание планеты обезьян» (Rise of the Planet of the Apes; 2011, режиссер Руперт Уайетт) де Вааль и его коллеги впервые сделали сообщение, что когда шимпанзе предстоит выбор – помочь ли только себе или себе и кому-то еще, они предпочитают второе. Характерно, что обезьяны в фильме радикально мутируют в результате фармакологических экспериментов, как это случается с Людьми Икс.

Горчайшая ирония, в которой как в капле воды отразилась парадоксальность человеческой морали, состоит в том, что ради спасения людей изводится огромное число их братьев меньших, причем более всего – как раз тех, кто к нам, людям, наиболее близок, – обезьян. В фильме Руперта Уайетта зеркально обыгрывается ситуация из картины Тима Бёртона «Планета обезьян». Там Лео Дэвидсон, пытаясь освободить себя и других из клеток и организовать побег из обезьяньего плена, старается завладеть оружием хозяев планеты. Теперь наоборот: побег возглавляет шимпанзе Цезарь.

В сознании ученого Уилла Родмена происходит важный сдвиг: он поначалу обозначал подопытных обезьян, на которых испытывали средство от болезни Альцгеймера, безличными номерами, а как только стал давать им имена, увидел в них существа, с которыми нельзя безоглядно экспериментировать. Но, конечно, главная новизна фильма состояла в том, что вместо актеров, одетых в мохнатые комбинезоны (что неизбежно превращало их в карикатурные образы), на экране появились фотореалистичные обезьяны, созданные по технологии «Аватара» и «Трона» – захвата изображения. Кроме того, там были и настоящие живые обезьяны, ничуть не уступающие в своей выразительности и индивидуальности протагонисту Цезарю, который предстал во всей красе благодаря актеру Энди Сёркису. Визуальные эффекты были оценены оскаровской номинацией и бокс-офисом, воодушевившем Fox на съемки сиквела.

Фильм Руперта Уайетта, открывший ребут франшизы о планете обезьян, заканчивался тем, как шимпанзе Цезарь возглавил побег себе подобных из жуткого приюта. На мосту Золотых ворот Сан-Франциско он вскакивал на полицейскую лошадь и уводил соплеменников в леса Мьюир Вудс. В сиквеле Мэтта Ривза «Планета обезьян: Революция» (Dawn of the Planet of the Apes; 2014) появилась уже целая армия конных обезьян. С деревянными копьями наперевес она атакует угасший и разрушенный после эпидемии обезьяньего гриппа город Золотых ворот, что похоже на осаду Рима вандалами. Парадокс в том, что возглавляет эту армию мохнатое существо с романским именем Цезарь (его вновь блистательно играет Энди Сёркис), а его жену зовут Корнелия, как первую супругу Гая Юлия. В этом можно усмотреть аллюзию на рождение государственности в Соединенных Штатах, популярное сравнение страны с Римской империей (достаточно вспомнить, что

«Восстание планеты обезьян», режиссер Руперт Уайетт

здание Конгресса получило название Капитолий). Времена меняются, но мир мало меняется вместе с ними; только враждующие стороны меняют свои ориентиры и имена. Авторы сценария Рик Джаффа, Аманда Силвер и Марк Бомбэк четко выстроили сценарий, дав каждому из главных героев с одной стороны свое отражение – с другой. У нежного отца, миролюбивого Цезаря, пытающегося выстроить дом для своего сообщества, – потерявший жену и в одиночку растящий сына архитектор Малколм (Джейсон Кларк); у стремящегося к власти мутноглазого Кобы (Тоби Кеббелл) – взявший на себя миссию восстановления почти исчезающего с лица Земли человечества Дрейфус (Гэри Олдмен), бескомпромиссный в своей жестокости.

Сюжет усложняется за счет противостояния не только между людьми и обезьянами, но и внутри видов. Нового внутривидового противника в стане обезьян зовут Коба. Вряд ли создатели франшизы знали, что такова была партийная кличка Иосифа Сталина, но что-то провидческое в этом есть. Коба – обезьяний «ястреб», в отличие от мудрого Цезаря, не верящий в мирное сосуществование обезьян и людей, – развязывает бойню, которую трудно остановить. Причем война для него только прикрытие своих планов устранить доверяющего ему Цезаря и стать полновластным альфа-самцом.

Люди не могут противостоять этой провокации, потому что силы их истощились. Они привыкли опираться на «протезы» всевозможных гаджетов, которые без электричества превращаются в груду ржавого металлолома. В своем вымирании люди повинны сами – их выкосил вышедший из-под контроля вирус, выведенный в одной из лабораторий, где экспериментировали над бедными обезьянами. А в это время содружество «разноэтничных» обезьян – шимпанзе, орангутанов и горилл – строило свой дом и никого не трогало. Но появление людей в их анклаве

нарушило благоденствие. Так что озлобленного Кобу, много лет проведшего в лаборатории, можно понять, когда он загоняет людей в клетки.

История экранных обезьян – это иллюстрация ответа на вопрос, с чего начался человек: с того ли, что он взял палку, чтобы добывать пищу, или с того, чтобы этой палкой сражаться с противником? Похоже, что, как и у параллельно развивавшихся антропоморфидов, у нашего далекого предка был в этом смысле выбор, определявший перспективу эволюции. Были такие, как Цезарь с его набором правил: «обезьяна не убивает обезьяну» (то есть себе подобного); «обезьяны вместе – это сила» и даже «знание – сила». Были такие, как Коба, который, дорвавшись до склада с оружием, палит в белый свет как в копеечку. Оказалось, что выбор этот никогда не теряет актуальности, а ведь шимпанзе Цезарь предупреждал: «Если начнем войну, можем потерять то, что строили, – дом!»

В заключительном фильме трилогии «Планета обезьян. Война» (War for the Planet of the Apes; 2017, режиссер опять Мэтт Ривз) действуют истребленные почти на 99 процентов люди и генетически модифицированные в результате проведенных над ними экспериментов обезьяны. Армия Цезаря по-прежнему ведет войну на два фронта. Во главе вооруженных людей Полковник (Вуди Харрелсон), который в одержимом стремлении бороться с источником обезьяньего гриппа готов даже лишить жизни своего заболевшего сына, чтобы тот не послужил разносчиком инфекции. Полковник убил сына и жену Цезаря, чем вызвал его бешеную жажду мести. Их встреча лицом к лицу – кульминация фильма и триумф Цезаря. Шимпанзе в выигрышной позиции и может рассчитаться с врагом. На его лице отражается целый каскад эмоций: дикая ярость, стремление покончить с жестоким убийцей сменяются сомнениями и затем тяжело давшимся решением. Эта сцена выглядит убедительной благодаря качественно усовершенствованной технологии motion capture – актерская мимика Энди Сёркиса переносится на анатомически другое лицо-маску. Цезарь отдает оружие Полковнику, чтобы тот сам совершил над собой суд. И моральная победа остается за обезьяной. Джорджу Тейлору не удалось стать новым Моисеем и вывести из плена свой народ. А Цезарь это сделал.

Последний фильм франшизы завершается гибелью Цезаря; его племя осталось без вождя. Но это может не быть финалом. «Я лично вижу будущее франшизы в том, – сказал режиссер Мэтт Ривз, – чтобы исследовать тему сообщества обезьян, у руля которого нет такого лидера, как Цезарь с его честностью и порядочностью. И показать, как это сообщество взаимодействует с другими»[6]. Франшиза выходит в рекордно долгосрочный проект: стратегия меняющейся дистанции взгляда – пространственной и временно́й – помогает через фантазии проектных презентаций выводить в наглядную очевидность реальность, за которой в обыденной жизни не всегда поспевает субъективная рефлексия хомо сапиенса. ◆

6. Цит. по: *Озова Заира*. Мэтт Ривз: «Я с детства хотел быть обезьяной». // https://www.kinopoisk.ru/interview/2995771/

Даниил Смолев

ДИКАЯ ГОРИЛЛА ЛЯЛЮ УТАЩИЛА

За 85 лет эта кинематографическая обезьяна волновала многих: угрюмых американцев, переживших Великую депрессию; шотландских обывателей, вдруг разглядевших чудище в водах Лох-Несса; оголтелых подростков в Токио и советских интеллигентов в «Иллюзионе»; режиссера Питера Джексона, футболиста Тео Уолкотта, а еще Гитлера, обожавшего «Кинг Конга» ничуть не меньше, чем диснеевскую «Белоснежку». Всего про доисторического примата было снято свыше двадцати фильмов, мультфильмов и сериалов. Не забудем про комиксы и фанатский мерч. Плюс спонтанные граффити на стенах домов, вирусные ролики в сети и широкие символические акции: как в 2004 году, когда не стало Фэй Рэй, сыгравшей первую возлюбленную Конга, вся подсветка Эмпайр-стейт-билдинг погасла на пятнадцать минут. По артистке скорбел небоскреб.

Но в отличие от многочисленных партнерш по площадке (блондинок или брюнеток, американок или японок), Конгу подарил бессмертие сам формат франшизы. Если в одном фильме его бездыханное тело глухо шлепалось на асфальт с высоты ста этажей, то в следующих сиквелах, римейках, кроссоверах или спин-оффах живучая обезьяна как ни в чем не бывало вставала на ноги, била себя кулаками в грудь, сажала на ладонь визжащую красотку и лезла на очередную башню, чтобы снова с нее упасть. В определенный момент эти визуальные образы склеились в день сурка. Они стали визитной карточкой картин о Конге и его «фирменным стилем». Попытки выбросить их или хотя бы изменить грозили продюсерам провалом в прокате («Сын Конга», «Кинг Конг жив»), а к мифотворчеству активно подключились зрители всех полов и возрастов.

«Кинг Конг», режиссеры Мериан Купер, Эрнест Шодсак

С 1933 года протагонист порядком вырос: с 7,5 метра в первом фильме до 45 метров в японской версии, что отвечало актуальному запросу подростков на гигантоманию. Для них Конг представал на экране разъяренным монстром, крушащим все на своем пути, без разбора убивающим динозавров, военных и ошалевших прохожих. Женской аудитории нравился менее кровожадный Конг – сильный, но трепетный романтик, который печется о своей возлюбленной, играючи кружит ее на льду (сцена у Джексона), а в финале расстается ради нее с жизнью: «Его убили не самолеты. Чудовище убила красота». Не склонным к сантиментам занудам предлагалось отыскать в истории Конга вечный мотив людской жестокости и даже отождествить «царя зверей» с Царем Иудейским, как в фильмах 1933 и 1976 годов. Привезенный в мегаполис Конг заперт в клетке, его руки широко расставлены в стороны и прикованы, на голове – унизительная корона, и сотниками в этой сцене выступают многочисленные буржуа, целый бродвейский зал.

При этом вся конговская франшиза может рассматриваться и под призмой длительного процесса оживления, которому нет конца и благодаря которому непомерный примат наделялся все более подробной мимикой, фактурой, пластикой. Из неуклюжей мохнатой куклы со спрятанным внутри и насквозь пропотевшим актером Конг эволюционировал в компьютерное сверхсущество: теперь от легкого порыва ветра у него колыхался каждый волосок на фалангах. Его морда превращалась в лицо, стала реалистичнее лица. И здесь наш герой вновь оказывается заложником мифа, который, как известно, не выдумка, не фикция, не сказка, а необходимая категория сознания и бытия людей. Зрители так хотели оживить его, что, в некотором роде, вытащили из экрана и впустили в свою жизнь.

Кинг Конг и Несси

Прежде чем Конг успел оформиться в самостоятельный художественный миф, он послужил подспорьем для других – более древних и «правдивых» легенд. По странному стечению обстоятельств 1933 год выдался необычайно щедрым на встречи британцев с лох-несским чудовищем. Никогда прежде Несси не проявляла такой смелости и тяги к публичности, являясь лишь единицам и постоянно меняя облик – от «коня с длинной шеей» до «крокодила с короткой головой». Все изменилось после 10 апреля, когда на лондонских экранах с бешеным успехом прошла премьера «Кинг Конга» Мериана Купера и Эрнеста Шодсака. Как сообщалось в Daily Express, от ужаса зрители вскрикивали на своих местах, а зал покидали «бледными и крайне взволнованными». Встревожиться было от чего, ведь помимо Конга режиссеры показали целый сонм динозавров – на суше, в небе и воде. Был среди них один особенно длинношеий, снующий в глубинах озера. В короткой сцене он высовывается из воды, эффектно опрокидывает плот с моряками, хватает самого нерасторопного в пасть, а после медленно скрывается в тумане, уплывая, как корабль.

Что ж, всего через четыре дня после премьеры, когда газеты ломились от рецензий на голливудский хит, супружеская чета Маккей уже лицезрела на водной глади Лох-Несса крупное двугорбое существо. А 22 июля лондонскому бизнесмену Джорджу Спайсеру вконец оборзевшее Несси перешла дорогу: «Это доисторическое существо пересекло тропу примерно в 50 ярдах от меня и, казалось, несло в пасти маленького ягненка или какое-то другое животное. Казалось, у него была длинная шея, которая двигалась вверх и вниз, а тело было довольно большим, с высокой спиной…»

В дальнейшем въедливые исследователи не только обнаружили сходство монстра из «Кинг Конга» с существом, описанным Спайсером, но и отметили кинематографическую наблюдательность последнего. Например, Несси проследовала мимо него слева направо, как если бы он сидел перед киноэкраном. Указанные очевидцем размеры полностью соответствовали масштабу динозавра из фильма. Совпадало движение шеи, совпадал цвет кожи (по словам метафоричного Спайсера, она была «как у грязного слона или носорога»), но главное – хищная деталь: маленький ягненок в зубах чудовища напрямую отсылал к кадру, в котором динозавр Купера – Шодсака на общем плане хватает человека и болтает в пасти.

Совсем скоро подоспели и первые расплывчатые снимки лох-несского чуда, за считаные месяцы проделавшего путь от фольклорного персонажа до вполне конкретного реликтового плезиозавра. Ажиотаж был столь огромным, что в том же 1933-м депутаты шотландского парламента всерьез обсуждали вопрос о выделении средств для наблюдения, а возможно, и поимки монстра. К северной части озера была проложена асфальтированная дорога, а для удобства туристов на берегу хорошенько проредили кустарники. Несси в долгу не осталась и принялась

дефилировать по озеру с завидной регулярностью. Самым удачливым она попадалась на глаза десятки раз, а кому-то удавалось подступиться так близко, что под описание подпадала уже не внешность – дыхание монстра.

Разумеется, влияние «Кинг Конга» на овеществление лох-несского чудовища в 1933–1934 годах – теория, которая не разоблачает, а лишь расширяет пространство мифа. Но если поверить в существование огромной гориллы было с самого начала невозможно (в реальности тут практически не на что опереться), то для легенды о динозавре, что веками прячется в толще воды и тумане, ничего не потеряно. Кинематограф вполне мог послужить катализатором, дать воображению недостающую фактуру, чтобы проявить монстра в коллективном сознании, как изображение на негативе.

Откуда он взялся?

Миф уже другого рода связан с рождением Кинг Конга, который на двадцать лет опередил Годзиллу, на двадцать восемь лет Мотру, на тридцать два года Гамеру; предвосхитил всех известных кинематографических великанов и даже причудливые арт-объекты скульптора Класа Ольденбурга, принявшегося в 1960-х устанавливать на площадях огромные чайные ложки, воланчики и иголки. Конг был раньше их всех. И Конга придумали в Америке.

Его автором считается тот самый Мериан Купер – один из режиссеров первого «Кинг Конга» и большой искатель приключений. За свою бурную жизнь, достойную байопика, он умудрился поохотиться за революционером Панчо Вильей в Мексике, выучился на летчика и дважды был сбит, в первой мировой войне попал в плен к немцам, а в советско-польской – к русским. Сумев выпутаться из всех передряг, Купер дождался мирного времени и снова ринулся навстречу приключениям, отведя душу в экзотической документалистике. До «Кинг Конга» на его счету уже были ленты о кочевом иранском племени («Трава: Битва народа за выживание») и о крестьянине из Сиама («Чанг: драма в глуши»). А в остросюжетном фильме «Четыре пера» он дальновидно заснял африканских макак и горилл, включив их после в игровую канву на монтажном столе.

Биографы режиссера отыскали еще немало приматов на его жизненном пути, и едва ли не каждый претендовал на то, чтобы оказаться тем самым, единственным прототипом Конга. Вот он явился Куперу в ночном кошмаре – как озарение. Вот маленький Купер научился читать, а его любимой книгой стала та, где американский путешественник наткнулся в Африке на большую обезьяну. Вот приятель Купера привез из экспедиции трех комодских варанов, и режиссеру пришла в голову мысль столкнуть их на экране с гориллой. Или самое замечательное: в русском плену Купер был вынужден учить вражеский язык, а под рукой был только «Крокодил» Чуковского:

Дикая Горилла
Лялю утащила
И по тротуару
Побежала вскачь.
Выше, выше, выше,
Вот она на крыше.
На седьмом этаже
Прыгает, как мяч...

«Кинг Конг», режиссер Джон Гиллермин

Все эти и другие «околоконговские» байки, несомненно, могут иметь место в художественной родословной персонажа, как не вызывает сомнения и наличие автобиографических деталей в сценарии (фигура рискованного постановщика Данэма, атакующая гиганта авиация и т.д.). Но куда больше ясности вносят уже написанные книги и снятые к тому моменту фильмы. Без них Кинг Конг рисковал не то что лишиться многих ключевых сцен со своим участием, но и вовсе не увидеть белого света.

Литературное влияние, которое он испытал, прослеживается в целом ряде фантастических романов – от Джонатана Свифта до Эдгара Райса Берроуза. А самый близкий кинематографический референс – экранизация «Затерянного мира» Конан Дойла, выпущенная в 1925 году (The Lost World; режиссер Гарри О. Хойт). Успех этого фантастического фильма был колоссальным, и главным образом благодаря революционному соединению анимации с живыми съемками актеров. Получался этакий «творимый человек» Кулешова или в случае «Затерянного мира» – монстр. Через восемь лет передовая техника была адаптирована и усовершенствована в «Кинг Конге». В сюжете был учтен опыт кинематографической встречи современных людей

«Кинг Конг», режиссер Питер Джексон

с представителями мезозоя. Ну а само чудовище… Уже в 25-м году переполненные залы потрясал бронтозавр, разгуливающий по улицам Лондона, разрушающий дома британцев и целый Тауэрский мост. Привезти после этого гигантскую обезьяну в Нью-Йорк – затея хоть и завораживающая, но не новаторская. Наконец, в ленте по Конан Дойлу важная роль отведена жуткому (действительно жуткому!) питекантропу, связующему звену между людьми и динозаврами, которого сыграл загримированный борец Булл Монтана и который неоднократно нападал на путешественников. С Лялей было сложнее.

Красавица и чудовище

Другая предтеча Конга – один из самых скандальных фильмов Великой депрессии «Ингаги» (Ingagi; 1930), косвенно повлиявший на ужесточение кодекса Хейса. Его постановщик Уильям Кэмпбелл уверял, что эта работа – результат двухлетних съемок экспедиции сэра Хуберта Уинстеда в Конго, где группа англичан наткнулась на неизвестное племя туземцев, приносящих женщин в жертву гориллам. Мало того что Кэмпбелл точно угадал, чем зацепить американских обывателей (тогда живую обезьяну сложно было увидеть даже в зоопарке!), но еще и заинтриговал их намеками на интимные отношения между приматами и туземками, что под соусом «документалистики» вызвало эффект разорвавшейся бомбы. На «Ингаги» ломились, его пытались запретить, его отстаивали, его разоблачали. Довольно быстро выяснилось, что многие кадры Кэмпбелл позаимствовал из документальных фильмов прошлых лет, что никакого сэра Уинстеда в помине нет, а темнокожие актеры снимались никак не в Конго – в павильонах Лос-Анджелеса. Этот публичный обман возмутил офис Хейса едва ли не больше, чем запечатленные на экране убийства животных или кадры, в которых

обнаженная женщина прижимает к груди своего младенца, отмеченного клочками шерсти.

Нетрудно догадаться, что сцена с человеческими жертвоприношениями обезьяньему богу перекочевала из «Ингаги» в «Конга» во всей красе. Разве что сексуальную подоплеку ритуала решено было завуалировать и ограничиться невинным эпизодом: в нем гигантский Конг играючи сбросит пальцем юбку и спустит кофточку с героини Фэй Рэй, деликатно обнюхает, пощекочет, а объектив камеры целомудренно зафиксирует лямку ее бюстгальтера. Впрочем, в связи с заметным увеличением главного героя всякая близость между ним и девушкой стала затруднительной, а ответ на вопрос: «Что делает Конг с туземками, которых ему приносят в жертву?» просто растворился в дальнейших фильмах франшизы. Не ест же, в самом деле.

Вместо перверсий, способных наградить тинейджеров ранней сединой, на первый план фильма вышел красивый миф о Красавице и Чудовище, к которому с самого начала отсылает эпиграф 1933 года: «Но вдруг чудовище взглянуло в глаза красавице. И рука его не поднялась тронуть ее. И с того дня чудовище не знало сна и покоя». В большинстве лент о Конге, где эта романтическая коллизия сохранена, акцент сделан именно на трансформации персонажа – на перевоплощении свирепой обезьяны во влюбленного. Женщина приручает его, и тот начинает испытывать целую гамму сложных и дурацких чувств: желание лелеять ее, спасать, помогать, играть, боязнь потерять ее, а еще – кромешную ревность.

Примечательно, что по горячим следам в Японии было снято неофициальное продолжение оригинальной картины – «Японский Кинг Конг». В центре этой комедии, к сожалению, не сохранившейся до наших дней, молодой человек, подрабатывающий в токийском шоу про обезьяну. Когда он становится свидетелем сцены, в которой его возлюбленная отдается другому, то впадает в ярость и начинает терроризировать парочку, напялив сценический костюм Конга. Куда трогательнее тема ревности обозначена в фильме «Кинг Конг» 1976 года, где прекрасная Дуан (Джессика Лэнг) уединяется с любовником в каюте корабля, как вдруг их объятия прерывает истошный вой. Это Конг, сидя в клетке, чувствует через все расстояния, что его любимая в этот самый момент находится с другим, и сердце его разрывается на куски.

Родом из депрессии

Съемки первого фильма франшизы «Кинг Конг» выпали на самые мрачные годы Великой депрессии, и отголоски того кризиса слышны по сей день – в сюжетных перипетиях и характерах, в портретируемом Нью-Йорке и некоторых на первый взгляд странных поступках монстра. Одно его допущение – сначала в головах, а потом на экране – было для студии RKO смелой попыткой вылезти из финансовой петли, заманив в залы людей, не располагавших лишними деньгами, предложив им нечто по-настоящему удивительное и волшебное. В таком

же безнадежном положении, по сценарию, находилась безработная актриса Энн Дрискол, согласившаяся на участие в очень рискованном предприятии. Немногим отличался от нее и Карл Денэм, решивший схватить гориллу, приволочь на Бродвей и сделать звездой шоу (10 долларов за билет – баснословная по тем временам цена).

Кроме того, след Великой депрессии отпечатался в культовом финальном эпизоде, где затравленный Конг взбирается на верхушку Эмпайр-стейт-билдинг – не только самого высокого здания мира, но и сказочного новодела (ленточку перерезали в 1931-м). Даже когда кризис остался позади, этот стройный Вавилон – символ могущества Америки и самой цивилизации – еще долго пустовал и был убыточным (горожане ехидно прозвали его Empty State Building, офисы в нем пытались сдать целое десятилетие, а высокие пролеты сразу же облюбовали самоубийцы – первый прыжок, кстати, совершил уволенный с этой самой стройки рабочий). Сегодня загнанный на верхушку небоскреба Конг воспринимается как заведомо проигравший, обреченный персонаж – чудо природы, павшее перед чудом модернистского проекта, – но разве не в схожем состоянии находилась тогда экономика США? Конг был соразмерен Эмпайр не только в своем животном могуществе, но и в своей слабости, во внутреннем надломе; он был равен башне в своей опустошенности. И ни одного горящего окна в кадрах Купера – Шодсака не показано.

Когда же в 1976 году Конг после долгих азиатских странствий вернулся на историческую родину, мир стал другим. Эмпайр-стейт-билдинг больше не считался самим высоким небоскребом, а потому Кинг Конг Джона Гиллермина позарился на другие крыши – башни Всемирного торгового центра. В сюжете эта перемена обыгрывается более чем причудливо: в незнакомой и враждебной местности примат пойдет туда, где ландшафт напоминает ему знакомое место на родном острове – две торчащие скалы. В драматичной сцене расстрела он совершит прыжок с одной башни на другую, а кружащий над ним вертолет врежется в фасад, что спустя годы поддаст топлива легенде о мистической связи кинематографа с терактом 11 сентября.

В натуралистичном фильме «Конг: Остров черепа» (Kong: Skull Island; 2017), действие которого перенесено в 1973 год, история чудовища будет перевязана войной во Вьетнаме: начиная с антивоенных пикетов возле Белого дома, заканчивая цитатами на эпохальную бомбардировку из «Апокалипсиса сегодня» (в очках пилотов бьются солнечные лучи, звучит эпичная музыка, пальмы разлетаются в клочья). И если у Копполы враг представлен как сложный, живучий и непонятный агрессору организм, то и аномально высокая горилла наследует эту роль – первой реакцией на нее становится почти рефлекторный пуск ракет.

Наконец, в подробнейшем и долгом римейке «Кинг Конга» Питера Джексона (2005) история сделает кульбит и вернется во времена

«Кинг Конг», режиссер Питер Джексон

Великой депрессии, вот только теперь будет снабжена целой грудой исторических деталей: от безработной актрисы Энн, собирающейся с голодухи податься в эротический театр, до бездомных бродяг, спящих на лавочках, полевых кухонь, к которым бедняки выстраиваются в очередь, и строителей, воздвигающих на этом безнадежном фоне гордый красавец небоскреб. Когда Кинг Конг взберется на Эмпайр-стейт-билдинг спустя 72 года, окна там уже кое-где зажгутся.

Горилла становится кайдзю

«Кинг Конг против Годзиллы» (Kingu Kongu tai Gojira; 1962) – одно из главных киносражений 60-х, состоявшееся благодаря японской студии Toho и давнему ассистенту Куросавы режиссеру Исиро Хонде. Сам факт встречи двух громил на экране потрясал воображение, ведь если Конг в Стране восходящего солнца являлся героем минувших дней, то Годзилла правил балом здесь и сейчас. По сути, он стал первым национальным монстром, что положил начало целой вселенной кайдзю и ввел моду на супергеройский поджанр токусацу. Придумал его продюсер Томоюки Танака, вдохновленный фантастическим американским фильмом «Чудовище с глубины 20 000 морских саженей» и печальными страницами истории. Хиросима и Нагасаки – безусловно. Но еще испытание водородной бомбы, которое провели Штаты в 1954 году на тихоокеанском атолле Бикини. Тогда в результате мощнейшего взрыва пострадало несколько рыболовецких шхун и японское судно «Фукурюмару», у рыбаков которого вскоре проявились симптомы лучевой болезни. Доисторический ящер Годзилла, что выходит из анабиоза в результате ядерных испытаний, а после мутирует, словно впитал в себя эту историю, да и весь ужас японцев перед столь осязаемой и неуправляемой угрозой.

«Кинг Конг: Остров черепа», режиссер Джордан Вот-Робертс

Чтобы соперничество двух киноикон состоялось, сценаристам потребовалось немного подогнать их друг под друга. И в облик Годзиллы привнесли нотки человечности (в одной из сцен ящер радостно хлопает в ладоши), а Конга на порядок увеличили и наделили сверхспособностями, от души шарахнув током. Как видно, ориентирован этот кроссовер был на детскую и подростковую аудиторию, а потому и сшибки больших мифов не случилось – мифы выветрились из нарратива, оставив на сцене лишь полые куклы.

Зато напомнила о себе другая важная тема, побочно раскрывшаяся как в этом фильме, так и в других токусацу, – беззащитность острова, вопрос его географического и психологического предела. Ведь если в американской серии лент о Конге самонадеянные герои всегда сами накликивают беду, насильно привозя гориллу в Нью-Йорк, то японских кайдзю и просить не надо – их так и тянет к густонаселенным островам. Целая Япония – как московский памятник Пушкину: место для их свиданий, урбанистический ринг, за которым прячется уже не техногенный, а хтонический ужас островитян перед природой, регулярно напоминающей о себе разрушительными тайфунами, землетрясениями, цунами. Конг в этом контексте оказывается символом как раз той могущественной природы, которую человеку удалось обуздать – направив против сил зла.

В японском продолжении кроссовера «Побег Кинг Конга» (Kingu Kongu no gyakushû; 1967), снятом все тем же Хондой, Конг будет сражаться с собственным двойником, сплавленным из металла. История приобретет оттенок шпионского детектива в духе Бонда, а приветов из оригинального фильма станет на порядок больше, чем в первом приступе Toho. Здесь появится женщина, к чьим словам своенравный примат неожиданно начнет прислушиваться, а также японская вариация

Эмпайр-стейт-билдинг – телебашня Токио, куда Конг заберется в финале и ненароком разрушит.

Переосмыслить мифологию Конга пробовали и в других азиатских странах, правда, назвать эти неофициальные продолжения франшизы хоть сколько-нибудь значимыми не получается. Например, его адаптировали для Китая, и в антикварном гонконговском фильме «Приключения Кинг Конга в небесном дворце» (King Kong's Adventures in the Heavely Palace; 1959) он знал толк в боевых искусствах, сбегал из небесного зверинца, нападал на Землю и получал жесткий отпор от Гуаньинь – богини милосердия. А вот южнокорейский боевик «Новый Кинг Конг» (Ape; 1976), снятый всего за 23 000 долларов, запомнился фанатам феноменальными проблемами с масштабированием и правдоподобием героя. В этом фильме разъяренный монстр, не знающий ни любви, ни пощады, бьется с акулой, громит кукольные домики и гибнет, извергая изо рта яркую кровавую струю.

Как бы то ни было, уже после премьеры первого фильма франшизы миф о Конге отличился своими универсальными качествами – его интерпретировали как в родных палестинах, так и за рубежом, где горилла с минимальными корректировками становилась для зрителя своей. Пусть иногда о Конге забывали на целые десятилетия (чаще всего после неудачных сиквелов), но затем франшиза восставала из пепла, направляя на героя обтекаемые истребители вместо устаревших бипланов, погружая в изменившуюся геополитическую обстановку и модернизируя его внешность с помощью новеньких примочек CGI.

Следующее появление обезьянки намечено на 2020 год, когда по законам кинодеменции, характерной для франшизы, она вновь сразится с Годзиллой – как в первый раз; вместо первого раза. Готовность зрителей встретить ее с фанфарами подтверждается уже тем, что и сегодня пенсионер Конг продолжает оставаться самым настоящим мифом, готовым сойти с экрана в любую минуту. Так, всего несколько лет назад физик по имени Митио Каку озадачил общественность, написав следующее: «Если бы Кинг Конг существовал на самом деле, он никак не мог бы терроризировать Нью-Йорк. Наоборот, при первой же попытке шагнуть у него сломались бы ноги». Этот грустный и бессмысленный вывод был доказан сложным математическим уравнением: в ход шла площадь сечения костей и мускулов примата, учитывались его объем и вес… Однако, в сущности, расчеты ученого убеждают никак не в инвалидности Кинг Конга, а в его полном здравии для коллективного сознания. ◆

Нина Бруни

АБОРДАЖ

– Ты либо гений, либо безумец!
– Это две крайности одной и той же сущности.
«Пираты Карибского моря: Проклятие черной жемчужины»

История франшизы «Пираты Карибского моря» началась в 1967 году, когда в «Диснейленде» открылся аттракцион, ставший последним реализованным проектом в жизни Уолта Диснея, не дожившего до этого события всего несколько месяцев.

Вагончики, словно плывущие по воде, спускаются в пещеру, где посетителей пугают и развлекают невиданные, кажущиеся живыми куклы пиратов, над образами которых работал один из великих стариков Диснея – Марк Дэвис. Аттракцион, основанный на принципе аудиоаниматроники, стал в свое время техническим прорывом: говорящие и двигающиеся фигуры с эластичной кожей и характерной артикуляцией задали стандарт всему «Диснейленду» на много лет вперед.

Спустя несколько десятилетий голливудские кинодраматурги Тед Эллиот и Терри Россио, гуляя по парку развлечений, вдохновились этим аттракционом на создание сценария о пиратах и проклятом золоте. Их замыслом заинтересовался Стивен Спилберг, но компания Disney отказалась от слишком дорогостоящего проекта. Скорее всего, потому, что сразу два приключенческих фильма на водной арене принесли своим создателям убытки: «Водный мир» не окупился, «Остров головорезов» и вовсе с треском провалился в прокате. Аналитики индустрии пришли к выводу, что высокобюджетные фильмы про водные стихии, а стало быть, и пиратов

невыгодны в принципе. Прошло еще несколько лет, прежде чем сценарий попал в руки голливудского продюсера Джерри Брукхаймера. К тому времени компьютерные технологи научились работать с материей воды, что сильно упрощало производство картины, главная арена которой море, полное чудес и неожиданностей. В итоге в 2003 году появились «Пираты Карибского моря: Проклятие черной жемчужины», первая картина компании Disney с возрастным ограничением 13+, как ужастик для детей и приключенческая сказка для взрослых.

Эпическая морская сага «Пираты Карибского моря» – это коллективное признание в любви детской мечте и бунтарству взросления. Создатели аттракциона называли путешествие в подземелье пиратов «погружением в страну измененного сознания», и это ощущение сохранено в фильмах, где многое спрятано между строк и оставлено на додумывание зрителю. Авторы фильмов трансформировали и синтезировали вымыслы и сказки прошлого, создавая оригинальные легенды. Проклятое золото ацтеков, не найденное по сей день, Летучий Голландец, Кракен, Калипсо, загробный мир, источник вечной молодости – все эти явления и персонажи существовали многие века, однако в совершенно другом качестве предстали во вселенной «Пиратов Карибского моря».

Художественные департаменты создали картины фэнтезийного исторического реализма, совместив корабли, костюмы, оружие XVIII века с волшебной страшилкой в виде проклятых пиратов с гнилыми зубами и желтыми глазами. Режиссер Гор Вербински, до того уже снявший несколько успешных фильмов, в том числе семейную комедию «Мышиная охота» и голливудскую адаптацию одного из самых страшных японских ужастиков «Звонок», зарекомендовал себя как профессионал, умеющий работать в самых разных жанрах. В работе над «Пиратами Карибского моря» ему удалось мастерски совместить юмор и страх, два главных способа эмоционального воздействия на зрителя. Вербински ориентировался на такие «пиратские» фильмы, как «Капитан Блад» и «Красный корсар». Не случайно в «Пиратах…» возникла цитата из «Красного корсара»: Уилл и Джек переправляются под водой на корабль – герои «Красного корсара» таким же образом попадали с корабля на берег. В начале фильма маленькая Элизабет поет ту самую песню, которая звучит в парковом аттракционе, многие эпизоды фильма с точностью до деталей копируют сцены оттуда, например попойку на Тортуге или знаменитый эпизод с пиратами, пытающимися косточкой приманить собаку-ключника. Кстати, животные-герои в фильмах франшизы, снятых Гором Вербински, представлены с особым трепетом: здесь и очаровательная злодейская мартышка, и попугай, говорящий за своего немого хозяина, и многострадальный ослик. Возможно, разнообразием животного мира франшиза обязана мышонку из «Мышиной охоты» Гора Вербински. Однако авторы франшизы соорудили не просто сумасшедшую смесь из мифов и легенд, а создали красочную и страшную киновселенную, где

спрятали множество смыслов с помощью символов, отсылок и аллюзий. Характерное для «Черной жемчужины», как и для последующих фильмов, обилие цитат и – по мере выхода сиквелов – самоцитат не сводят франшизу всего лишь к аттракциону постмодерна. Ее мегатемой остается вечный вопрос о жизненном выборе, судьбе и предназначении, предполагаемый ответ на который варьируется в зависимости от настроений эпохи.

В 2004 году фильм претендовал на «Оскар» в пяти номинациях, но дорогу ему перешел «Властелин колец: Возвращение короля», собравший одиннадцать статуэток. Тем не менее Джонни Депп заслуженно получил премию Гильдии актеров США за лучшую мужскую роль.

Один из самых популярных киноперсонажей XXI века изначально задумывался авторами как яркий комический герой второго плана, однако Джерри Брукхаймер почувствовал потенциал Джека Воробья и сделал ставку именно на него. Изначально этот образ мало чем отличался от классического представления о молодом пирате: бандана и сережка в ухе, обветренное, слегка заросшее щетиной лицо. Но Джонни Депп, знаменитый актер артхауса, которому на тот момент как раз захотелось сыграть в семейном фильме, внес в канон собственную индивидуальность и в 2015 году на 23-м конвенте Disney Expo был признан Легендой Диснея[1]. Между тем руководство студии не сразу приняло нестандартный образ пирата, предложив по максимуму вырезать его из фильма, обосновывая это тем, что он выглядит то ли пьяным, то ли носителем нетрадиционной сексуальной ориентации. К счастью, авторам удалось отстоять собственное представление о том, каким должен быть пират в антураже нового времени и какое место Джек Воробей должен занимать в саге.

Образ, созданный Деппом, многослоен и содержит множество пасхалок. У капитана Джека Воробья немало схожего с предыдущими героями актера. В режиссерском дебюте Деппа «Храбрец» у главного героя, которого он сам и сыграл, длинные распущенные волосы и красная бандана. Чувствуется схожесть Джека Воробья и с индейцем Никто из «Мертвеца». А вот его характерный жест рукой заимствован у Туко из фильма «Хороший, плохой, злой» Серджо Леоне. Особый ингредиент в коктейле «капитан Джек Воробей» – писатель и основатель направления гонзо-журналистики Хантер Томпсон (он же Рауль Дюк). Странная походка, несоответствие поведения ситуации, абсурдность действий и абсолютная невозмутимость в любой ситуации – в органике гонзо-журналиста и джентльмена удачи действительно много общего. Джонни Депп и Хантер Томпсон были друзьями. О смерти Томпсона Депп узнал на съемках первого фильма франшизы. Своеобразный привет Томпсону Депп передает в третьем фильме, когда стреляет из пушки фигуркой лорда Беккета: автор «Страха и ненависти в Лас-Вегасе» завещал похоронить себя необычным образом – выстрелить его прахом из огромной пушки, что Депп и сделал, потратив на это несколько миллионов долларов.

1. «Легенды Диснея» (Disney Legends) – премия, учрежденная компанией Walt Disney в 1987 году. Присуждается ежегодно кинематографистам, которые внесли выдающийся вклад в историю компании. – *Прим. ред.*

«Пираты Карибского моря: Проклятие Черное жемчужины», режиссер Гор Вербински

Пиратство – одно из древнейших занятий, существующее и по сей день. И одно из самых неоднозначных. С одной стороны, сами пираты, морские разбойники, славятся жестокостью и алчностью, с другой – их отвага, отчаянность и следование собственным понятиям справедливости позволяют романтизировать этот образ.

Во франшизе эту двойственность олицетворяют главные герои – Элизабет Суонн (Кира Найтли) и Уилл Тёрнер (Орландо Блум). Девушка с детства увлекается книгами про пиратов и мечтает встретить такого героя в реальности. Уилл же, презирая пиратов до глубины души, мечтает встретиться с пиратом, чтобы его убить. Обоим придется изменить свои взгляды: Элизабет поймет, что это кровожадные жестокие бандиты, далеко не всегда поступающие доблестно и соответственно собственному кодексу, который они обыгрывают как хотят. Уиллу предстоит вытащить из-за решетки пирата и отправиться с ним в отчаянное путешествие; кроме того, ему придется смириться с тем, что он – сын пирата. Так или иначе, оба войдут во вкус и сами превратятся в пиратов.

Роль главного злодея первого фильма, вечного оппонента Воробья, проклятого капитана Гектора Барбоссы исполнил австралийский актер Джеффри Раш. Его герой любит казаться вежливым и учтивым, но готов пойти на любые злодейства ради достижения своей цели. В его акцентируемом пристрастии к яблокам есть некая двусмысленность: если ребенок, как и Элизабет, увидит в яблоке намек на отравление Белоснежки, то зритель постарше не сможет не провести аналогию с запретным плодом, сладость которого жаждет вкусить старый морской волк.

В первом фильме задается основной конфликт Воробья и Барбоссы, который будет развиваться на протяжении всей франшизы: два капитана, которые не могут поделить между собой один корабль. Они

«Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца», режиссер Гор Вербински

и сражаются, и спасают друг друга, объединяются против общего врага и предают друг друга ради выгоды, постепенно превращаясь в заклятых друзей и попутно спасая мир. Этот способ взаимодействия персонажей – один из отличительных и замечательных свойств франшизы: все герои «Пиратов Карибского моря» из раза в раз предают друг друга, чтобы добиться своих целей, но победить общего врага им удается лишь объединившись. Более того, Джек Воробей, воспринимаемый как предатель и плут, в решающий момент всегда поступает во благо и спасает жизни своих друзей, даже если это идет ему во вред. А вот благородные Уилл и Элизабет запросто предают союзников ради своих интересов, хотя потом и исправляют свои ошибки.

После успеха первой картины та же команда сняла подряд два сиквела – «Сундук мертвеца» (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest; 2006, четыре номинации и один полученный «Оскар» за визуальные эффекты) и «На краю света» (Pirates of the Caribbean: At World's End; 2007, две номинации на «Оскар»). «Сундук мертвеца» получился гораздо мрачнее и страшнее первого фильма и визуально, и содержательно. На смену живым скелетам пришли полиаморфные пираты, которые за годы службы у морского черта с разбитым сердцем Дэви Джонса потеряли человеческую внешность, а самой страшной фразой стала «Часть команды – часть корабля», в которой слышатся отзвуки идеологии секты, авторитарного государства и запрограммированных сотрудников гигантской корпорации. Сам сундук, где, словно у Кощея, спрятано сердце морского дьявола, очень похож на тот, что изображен на картине «Пираты дерутся из-за сокровищ» Говарда Пайла, писателя и художника, создавшего визуальный образ пирата с банданой на голове и серьгой в ухе.

Что касается Дэвида Джонса, то хоть Гор Вербински и говорит о том, что не хотел изображать капитана Крюка, но в исполнении Билла Найи Джонс, у которого, правда, вместо крюка – клешня, одной только своей игрой на орга́не явно отсылает к диснеевскому капитану Крюку. (И, кстати, тут возможно скрывается оммаж Стивену Спилбергу, которому в свое время не дали реализовать проект «Пиратов»). Орга́н же отсылает и к другому неоднозначному герою мировой литературы, о приключениях которого студия Disney в 1954 году выпустила фильм «20 000 лье под водой» – там капитан Немо играл на нем перед битвой. В том же фильме появляется гигантский спрут, которого смело можно считать предшественником Кракена на экране. Кракен, морское чудовище на службе у Дэви Джонса, – древнее мифическое существо, подобное монстрам из сочинений Лавкрафта и напоминающее их и щупальцами, и вонью, и необъяснимой древней природой.

Наибольшей угрозой для пиратов стал, однако, не монстр, а человек. В третьей части, «На краю света», место антагониста занимает лорд Беккет. Представитель торговой компании, стремительно захватывающей весь мир, способен и Кракена убить, и Дэви Джонсом манипулировать. Цивилизация, деньги, империализм – главное кредо Беккета («Ничего личного, просто бизнес») – и здесь двойная цитата: взрослые вспомнят «Крестного отца», ну а для маленьких зрителей это будет привет из анимационного фильма «Подводная охота».

Чтобы победить новых врагов, старым приходится договариваться. И если в «Проклятии черной жемчужины» и «Сундуке мертвеца» каждый еще мог быть сам за себя, преследуя собственные интересы, события в фильме «На краю света» ставят всех пиратов перед выбором: объединиться или погибнуть.

«На краю света» – самый психоделический фильм франшизы, и это неудивительно, ведь герои отправляются в потусторонний мир, чтобы вытащить оттуда Джека Воробья, теряющего рассудок от размножения собственной личности. Забавно, что самым мучительным испытанием для него становится остаться наедине с самим (самими) собой.

Приносящая смерть всем, с кем целуется, губернаторская дочь Элизабет постепенно со временем становится королевой пиратов. Это довольно исхоженный сюжет превращения аристократки в пиратку. К примеру, его вариацию можно увидеть в фильме 1944 года «Бухта Пирата» («Французов Ручей», Frenchman's Creek) Митчелла Лайзена, где главная героиня влюбляется в пирата и помогает ему в авантюрах против лицемерного английского общества.

Женщина-пиратка – главная героиня «Острова головорезов» (1995) Ренни Харлина. У Морган Эдамс (Джина Дэвис) есть помощник – обезьянка, как и малыш Джек у Барбоссы. В этом фильме главный герой, как и Уилл Тёрнер, оказывается в трюме тонущего корабля и чудом избегает участи быть взорванным вместе с ним. Более того, в пещере с сокровищами он произносит фразу «Мертвецы не рассказывают сказок», давшую название пятому фильму франшизы (Pirates of the

Caribbean: Dead Men Tell No Tales; 2017). Есть там эпизоды с погонями на каретах и огнем, аттракцион, который использует Роб Маршалл в «Пиратах Карибского моря: На странных берегах».

В каком-то смысле «Пираты Карибского моря» – своеобразный морской вестерн, ведь герои исследуют новые территории, каждый играет за себя и по своим правилам, между приключениями пытаясь сформулировать законы своей вселенной. Не случайно именно на жанр вестерна переключился Вербински после трех серий «Пиратов…». Его недооцененный фильм «Одинокий рейнджер», над которым работала та же команда, несмотря на свои замечательные качества, не окупился в прокате. Повисла неловкая пауза. Гор Вербински покинул франшизу, ссылаясь на усталость от непростых съемок трилогии. Временно оставили ее Кира Найтли и Орландо Блум.

Здесь можно провести определенную границу: первые три фильма, особенно второй и третий, единые не только актерским составом и режиссером, но и на уровне сюжета и взаимоотношений героев, связаны в трилогию. Она символически очерчена аркой Джека Воробья: впервые появившись на экране в одиночку в шлюпке, он один отправляется на поиски новых приключений в финале «На краю света». Фильмы, снятые без участия Гора Вербински, уже воспринимаются как отдельные сиквелы и являются самостоятельными и законченными произведениями.

Тед Эллиот и Терри Россио разработали сценарий новой картины по мотивам одноименного романа Тима Пауэрса: «На странных берегах» (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides; 2011). Режиссерское кресло четвертого фильма занял Роб Маршалл, который добавил во вселенную элементы кабаре и мюзикла. (Чего стоит одна только хореография двух Джеков Воробьев в кадре!) Кроме того, капитан Джек Воробей наконец-то проявляет себя здесь как романтик – это уже не неловкое пьяное подкатывание к невинной Элизабет, но настоящая дикая страсть на грани ненависти, которую так впечатляюще уже изображали Джонни Депп и Пенелопа Крус в фильме «Кокаин» Теда Демме.

Если в оригинальной трилогии условными протагонистами были все-таки Уилл и Элизабет, а присутствие Джека Воробья на экране, как количество сахара в десерте, было строго дозировано, то здесь он становится главным действующим лицом. Единственный его верный спутник и товарищ – носитель пиратской мифологии, опытный моряк и бывалый пьяница Джошеми Гиббс.

Злодеем на этот раз становится кровожадный пират Черная Борода, образ которого родился благодаря действительно существовавшему пирату Эдварду Тичу. Его команда не мертвецы и не рыбы, а страшные зомбированные головорезы, сила и мощь его кроется в магии вуду и «живом» корабле: в сцене подавления бунта с помощью чар Черной Бороды корабль встает на его сторону – веревки, словно змеи, обвиваются вокруг бунтарей.

«Пираты Карибского моря: На краю света», режиссер Гор Вербински

Побывав на краю света, в Сингапуре и многих других экзотических уголках, капитан Джек Воробей оказывается в Лондоне, не теряя самообладания и при самом короле владычицы морей. В сюжете появляются главные соперники англичан – испанцы. Потерявший ногу Гектор Барбосса, пользуясь противостоянием двух империй, подобно знаменитому пирату Фрэнсису Дрейку, служит английской короне. Правда, лишь до тех пор, пока это выгодно: пиратское нутро и свободолюбие берут верх над спокойной и комфортной жизнью в законе и парике.

Одним из главных действующих лиц становится священник, который после недолгих колебаний предпочел католической рясе жизнь под водой с прекрасной русалкой.

Русалки, один из главных аттракционов фильма, – страшные и коварные существа. В картине они предстали именно в том образе, который сложился среди моряков: невероятно красивые и смертельно опасные обольстительницы, обаянием и пением заманивают они моряков на морское дно. Но как пираты так или иначе являются изгоями среди своих соплеменников, так и среди русалок оказалась одна нарушительница правил, не желающая смерти людям. Ее роман со священником, казалось бы, невозможный союз, придает фильму особую атмосферу мрачной романтики.

Наполненная юмором и приключениями, эта картина, как и предыдущие, была хорошо встречена зрителями и снова оказалась в топе кассовых сборов.

В преддверии пятой части саги создатели говорили о мягком перезапуске франшизы. Если раньше зрителей и их ожидания ориентировали на сами фильмы и их сюжеты, то теперь внимание фокусировалось больше на кастинге и закулисье. Состав творческой группы претерпел серьезные изменения. Сценарий написал Джефф Натансон. Многие

«Пираты Карибского моря: На странных берегах», режиссер Роб Маршалл

моменты, которые в предыдущих частях так замечательно проглядывали между строк, здесь либо потерялись, либо, наоборот, обыгрывались, что называется, в лоб. Франшизу покинул оператор Дариуш Вольски, на смену которому пришел Пол Кэмерон. Визуальный ряд изменился. Над картиной работал скандинавский дуэт режиссеров – Юаким Рённинг и Эспен Саннберг, зарекомендовавшие себя как мастера по морской части фильмом «Кон-Тики». (Их портреты можно увидеть в картине – именно режиссерские головы лежат в корзине у гильотины.)

Фильм «Мертвецы не рассказывают сказки» вышел весной 2017 года. Надо сказать, что если в начале XXI века в мире чувствовался оптимистичный подъем и дух авантюризма, то теперь практически повсеместно ощущается явный кризис идей и надежд. Аналогичным образом изменился настрой франшизы. Фильм стал грубее, мрачнее, потерял интригу – здесь нет дуэлей, поединков, изощренных предательств, а шутки смешны не намеками, как раньше, а целятся ниже пояса.

В первую очередь восприятие нового фильма омрачил кризис, который переживает герой Джонни Деппа. Зритель шел посмотреть на любимого персонажа, озорного и оптимистичного, обаятельного везунчика вне возраста, а увидел пьяницу с постаревшим взглядом, променявшего свою удачу на кайф из бутылки да еще и скатившегося в исключительно плотский юмор. Перемена кажется особенно разительной из-за эпизода с приключением Джека в молодости, проливающего свет на его поступок, благодаря которому он получил свое прозвище, капитанскую шляпу и волшебный компас. Словом, проживший на экране более десятка лет, капитан Джек Воробей оказался не яркой заводной куклой, а объемным, настоящим человеком со своими недостатками и слабостями. И он уже не бросает вызов миру и судьбе; он ведомый и пассивный персонаж, убегающий от смерти.

Вызов судьбе на этот раз бросают новенькие: молодые и наивные Карина Смит (Кая Скоделарио) и Генри Тёрнер (Брентон Туэйтс). Как и в оригинальной трилогии, дерзкая девушка и робкий юноша ввязываются в пиратские авантюры. Самым трогательным элементом фильма стали их робкие чувства посреди смертельных приключений.

«Пираты Карибского моря» – сага о взрослении, с которой тесно связана пронизывающая ее линия отношений детей и отцов – характерно, что именно отцов и никогда матерей. Губернатор Суонн и Элизабет, Прихлоп Билл и Уилл, Анджелика и Черная Борода, Генри и Уилл, Карина и Барбосса теряют и находят друг друга. При этом капитан Джек Воробей – единственный, кто действительно прислушивается к советам отца, капитана Тига, и это одно из ироничных постмодернистских подмигиваний, ведь его играет Кит Ричардс, с которого Джонни Депп списывал в числе прочих образов своего персонажа. Оба разговора по душам отца и сына в третьей и четвертой частях являются ключевыми в философии франшизы. Засохшая голова матери Джека, которую достает из кармана капитан Тиг в ответ на вопрос сына «Как мама?», не только намекает на то, что он частично креол, но словно подчеркивает то, что в Карибском море живая мама – более чем редкое явление.

Для Уилла Тёрнера смерть матери становится отправной точкой в его приключениях. Именно после этого он отправляется в Новый Свет на поиски отца, но корабль подвергается нападению пиратов, мальчик выживает чудом… Если Элизабет в отсутствие матери становится достаточно жестокой и мужественной, то сирота Уилл вырос нежным, ранимым героем, которому предстоит пройти весьма длинный путь, чтобы возмужать. Что объединяет все фильмы франшизы, так это дух рок-н-ролла. Неудивительно: Гор Вербински подростком играл в группе и для «Пиратов» даже сам записывал партии на гитаре. Джонни Депп ушел из дому в шестнадцать лет, чтобы строить карьеру рок-звезды[2]. А режиссеры пятой части пригласили на эпизод самого сэра Пола Маккартни, сыгравшего дядю Воробья.

Рок-н-ролл – это бунт, а золотая эпоха пиратства собрала в Карибском регионе бунтарей со всего света. Рок-н-ролл – это драйв, вечная молодость, отсутствие смерти как таковой. Именно смерть является главным противником всех героев – и в первую очередь капитана Джека Воробья – при сложной и запутанной системе взаимодействия персонажей, антагонирующих друг другу. Разные злодеи олицетворяют это по-своему: Барбосса и его команда мертвецов, которые существуют, но не могут вкушать радости жизни; морской черт Дэви Джонс, эдакий взбунтовавшийся Харон, который всем задает тот же вопрос, который задает герой Марлона Брандо герою Джонни Деппа в его фильме «Храбрец»: «Боишься ли ты смерти?»; лорд Беккет, стремящийся уничтожить сам институт пиратства в коммерческих интересах, несущий прогресс и цивилизацию, которые означают конец старого сказочного мира и древних чудовищ; капитан Черная Борода,

2. В 2015 году Джонни Депп с Элисом Купером и Джо Перри основал группу Hollywood Vampires и теперь играет на гитаре перед многотысячными стадионами, исполнив свою мечту.

готовый ради вечной жизни пожертвовать собственной дочерью; наконец, испанский капитан Салазар, морской мясник, желающий уничтожить всех пиратов и сам себя называющий Смертью.

Герои борются за выживание, раз за разом бросая вызов конечности бытия. И это единственный повод для того, чтобы волки-одиночки объединялись в стаи. Даже если кто-то из героев погибает, он чудесным образом возвращается в мир живых, как это случилось с капитанами Воробьем, Барбоссой, Тёрнером. По правилам этой киновселенной лишь тот, кто обрел покой, как губернатор Суонн, отправляется в мир иной окончательно и бесповоротно. Означает ли это то, что старый плут Гектор Барбосса, добровольно пожертвовавший собой ради дочери, не воскреснет еще раз, остается загадкой; скорее всего, это зависит от исполнителя его роли Джеффри Раша.

А пока Джонни Депп переживает тяжелый личностный кризис, компания Disney пристально следит за имиджем своих звезд, увольняя режиссеров за нетолерантные твиты многолетней давности, никто не знает, будет ли продолжение франшизы в виде шестой части, а если и будет, то с каким актерским составом. Возможно ли, что постаревший капитан Джек Воробей отправится на покой, уступив дорогу молодым? Вряд ли! Ведь какие пираты Карибского моря без гениального безумца… ◆

Нина Спутницкая

ЧЕМОДАН ЗООМАГА

Регулярное утверждение идей толерантности в формате кинофраншизы для семейного просмотра сейчас очень модно, а в обличье сказки еще и крайне эффективно. Пока Великобритания распростерла объятия для медвежонка Паддингтона – обаятельнейшего эмигранта из банановой республики, в США принимают на борт если не лучших представителей Старого Света, то, по крайней мере, неординарных. Повод поговорить о фильме «Фантастические твари и где они обитают» (Fantastic Beasts and Where to Find Them; 2016) в киноведческом дискурсе дает и тот факт, что оригинальный сценарий для спин-оффа «Гарри Поттера» Джоан Роулинг писала почти «с нуля» – по мотивам одноименного справочного пособия к циклу о юном волшебнике. Потому логика эстетического воздействия новой франшизы Роулинг объясняется не литературной основой, а визуальной структурой.

Викторианский антураж позволил Джоан Роулинг на исходе 1990-х построить увлекательное серийное повествование на тему маргинальности современных подростков, позаимствовав находки английского детского фэнтези XX века от Эдит Несбит до Дианы Уинн Джонс, последовательно проводить идеи терпимости и рационализировать мотивы монструзности человека. Но мир поттерианы ограничен Хогвартсом – стенами школы и сроками обучения в ней, дублирующими реальные. Без мощи Голливуда продолжать историю на экране смысла не было. Двинуться в будущее – это значит выйти за рамки выбранной эстетики или зайти на чужую территорию – скажем, сериала «Волшебники» (The Magicians) с их нью-йоркским колледжем чародеев Брейкбиллс. Поэтому обращение к прошлому, к временам молодости ментора школы волшебника Дамблдора,

«Фантастические твари и где они обитают», режиссер Дэвид Йейтс

к событиям, происходящим за пятьдесят лет до истории о Гарри, – ход не просто разумный, но единственно возможный. Тем более что Роулинг, в отличие от той же Дианы Джонс, чей «Ходячий замок» был блестяще переосмыслен Хаяо Миядзаки, крайне ревностно относится к смене локаций и форматированию в условиях иной культуры своих текстов. Впрочем, прелесть киноверсии «Фантастических тварей» в том, что она доступна пониманию зрителей, весьма далеких от вселенной Гарри Поттера.

Как Гримм в одноименном сериале, Ньютон (Ньют) Саламандер – центральный персонаж «Фантастических тварей…» – условный наследник европейской культуры. Он – протеже Альбуса Дамблдора, бывший ученик британской школы чародейства Хогвартс. После мирового турне по планете, собрав с целью защиты внушительную коллекцию магических существ, зоолог оказывается проездом в Нью-Йорке – городе, где волшебники, составив мощное, противостоящее официальной культуре сообщество, вынуждены пребывать в подполье. Время действия первой части франшизы – 1926 год. Мировое магическое сообщество не на шутку озабочено терактами волшебника Грин-де-Вальда (Джонни Депп). Вспомним, что в это время мир уже познакомился с невероятными чудовищами из экранизации «Затерянного мира» Артура Конан Дойла с умопомрачительными для своего времени спецэффектами Уиллиса О'Брайена. Однако немое кино не в силах передать и доли того, на что способны уже тогда были обитатели магического мира. Но важно не это. По Роулинг, в США идеи толерантности приживаются хуже, чем в Старом Свете («Вам запрещено жениться на маглах!»), посему на момент приезда Саламандера в Нью-Йорке и проводятся охоты на ведьм, и бесчинствует «обскур» – темная сила, родившаяся из подавленной энергии детей-магов, вынужденных мимикрировать.

В США времен сухого закона культура противостоит стихии, тогда как Ньют движим идеями гуманизма. И не напрасно. Стереть память всем жителям города могут лишь невиданные, удивительные даже для обладателей волшебных палочек, животные.

В соответствии с последними киносериями «Гарри Поттера» новый фильм Дэвида Йейтса – кино мрачное, но лишь до тех пор, пока речь идет о пасмурном городском пространстве. Зато ландшафты и головокружительный животный мир внутри утробы скромного чемодана Ньюта поражают не на шутку. Авторы «Фантастических тварей…» решили сделать ставку на параллельный мир, которая и определила успех «Гарри Поттера», только теперь этот мир портативен: чемодан Ньюта Саламандера – это гаджет.

Идея чемодана связана со старой европейской литературной традицией, прежде всего с путешествием в фантастический мир через кроличью нору. Но если для rabbit hole математика Льюиса Кэрролла аллюзией вполне может служить популярная у его коллег идея черной дыры, точнее, лазейки между многократно связанными пространствами, уже значительно позже обозначенная Альбертом Эйнштейном как кротовая нора, то в мейнстримной сказке чемодан – это чудесный парк аттракционов. В фильме используется огромное количество смоделированных на компьютере персонажей, но псевдонаучное энциклопедическое описание с трудом нанизывается даже на условный сюжет. Это пример того, как инерция франшизы диктует автору правила игры: производственные мощности требовали сценария как вынужденную меру, как формальное либретто для показа в кадре сверхдорогого фантазийного мира.

Дивертисмент экзотических тварей существует в обрамлении очень условной игры актеров. Однако четыре центральных человеческих персонажа негероического амплуа, как будто случайно отслоившиеся от людского фона, образуют слаженный ансамбль, безупречность которого проистекает из карикатурности. Недотепа ученый Ньют и амбициозный пекарь Якоб Ковальски (Дэн Фоглер), «синий чулок» Тина Голдштейн (Кэтрин Уотерсон) и ее обольстительная сестра Куинни (Элисон Судол) – кто-то из них просто обязан вызвать симпатии. Впрочем, люди, будь они маги или не маги, они только люди с их избитыми проблемами. А вот что касается животных, с ними много неопределенностей. Одни только терминологические споры будут еще долго сотрясать фэндом. Итак, именно тварями зовутся невидимые простыми людьми звери, тогда как *созданием*, по версии писательницы, во вселенной Гарри Поттера является «любое существо, обладающее интеллектом в объеме, позволяющем понимать законы колдовского мира и ответственного участвовать в их разработке»[1].

Фабула – ахиллесова пята фильма о маге-зоологе, а вот визуальный слой фильма роскошен, начиная с «мелочей». Мирафора Мина и Эдуардо Лима – графические дизайнеры «Фантастических тварей…» и всей франшизы о Гарри Поттере вдохновлялись графикой

1. Цит. по: «Фантастические твари и где они обитают». – М., «Махаон», 2018, с. 25.

1920-х с ее точной и скупой подачей архитектурных строений, но поиграли и с орнаментальными элементами в стиле модерн. Нью-Йорк загадочной атмосферой, напоминающей то «Бразилию» Терри Гиллиама, то мрачный «Готэм», обязан тандему бессменного художника-постановщика всех фильмов о юном волшебнике, дотошного создателя экранного Хогвартса Стюарта Крейга и мастера кинокомикса Джеймса Хэмбриджа. Манерная изломанность аутфитов волшебниц, ирония стимпанковых интерьеров и точность костюмов исторической эпохи будят аппетит. «Фантастические твари…» хочется смотреть, невзирая на предсказуемость сюжетных ходов. При этом эффектными 3D-эпизодами оказались и бытовые сцены – например, эпизод, когда сестры Голдштейн готовят ужин своим кавалерам. Ведь именно бытовое измерение чародейства делает сказки Роулинг теплыми, уютными и доступными самой широкой аудитории. Из эстетики ревущих 1920-х она взяла ровно столько, чтобы не усложнить стройную систему и ограничить зону цитирования. Так, например, осторожно отдавая дань эпохе, но дабы не отвлечь от генеральной линии повествования, включила в сюжет посещение подпольного бара «Слепая свинья».

Заменит ли чемодан зоомага чудесный замок Хогвартс, покажет время. Однако пока существенную роль в драматургической структуре занимает вертикальная магическая власть США, которую возглавляет отнюдь не министр, как в мире британских чародеев, но президент – чернокожая дама Серафина Пиккери (Кармен Эджого). Кажется, в истории Ньюта на какое-то время высвечивается история чаплиновского «Иммигранта». Но Роулинг известна своими антитрамповскими настроениями, посему ей больше импонирует идея детальной экранизации тотального контроля, ироническая интерпретация громоздкого бюрократического аппарата, имперских амбиций. Поэтому и коварный злодей Грин-де-Вальд, в отличие от британца Сириуса Блэка – яркого представителя магического андерграунда в поттериане, – будучи объявлен в розыск, устремляется не в темные закоулки, а в федеральную службу на хлебную должность. И здесь художественное пространство организовано со всем тщанием: Магический конгресс Соединенных Штатов (МАКУСА) располагается в небоскребе на Манхэттене, его центральная точка – огромные часы, измеряющие уровень угрозы; камера регулярно курсирует вдоль вереницы печатных машинок. Однако пену стереотипной политической сатиры сбивает пародийная сцена несостоявшейся казни Тины, которая оформлена в режиме антиутопии, вполне в духе Терри Гиллиама.

Между прочим, британская кинокритика встретила новую франшизу более чем благосклонно. Образ независимой Тины показался неожиданно смелым для Роулинг проводником феминистского дискурса, пара Куинни – Якоб очаровала и считается многообещающей. Создательницу Гарри Поттера стали сравнивать с Роальдом Далем, а ее вселенную – с вселенной Джорджа Лукаса. Наблюдатели замерли

«Фантастические твари: Преступления Грин-де-Вальда», режиссер Дэвид Йейтс

в ожидании того, как самая успешная сказочница наших дней распорядится в грядущих сериях франшизы с гомосексуальностью Дамблдора.

В творении Роулинг по-прежнему много статики, отсутствует острая сюжетность, но любят ее произведения не за это. В книжке «Гарри Поттер и Тайная комната» маленькие животные весьма эффектно превращались в сосуды для хранения жидкости, в «Гарри Поттере и Кубке огня» профессор обернул злобного Драко в хорька, и еще более жутким было превращение крысы в мага. Но в «Фантастических тварях…» смена человеческой личины (Колин Фаррелл превращается в Джонни Деппа) не идет ни в какое сравнение с дорогостоящими трансформациями животных. Экологическая составляющая не просто не вытесняет из картины трансфигурации, но делает их центральным событием. Кульминацией фильма становится грандиозное преображение обитателя экзотической фауны Окками – двуногого крылатого существа, птицы с телом змеи, вылупляющейся из серебряного яйца. Важно для художественного строя фильма то, что это чудесное создание может уменьшаться и увеличиваться, мобильно меняя среду обитания.

Ньют, создатель справочника, описал восемьдесят один вид фантастических тварей и снабдил каждую категориями, разработанными британским Департаментом по надзору за магическими существами. Кажется, экологическая тематика должна жирным шрифтом фигурировать в обзоре или аннотации на фильм, однако анимационных персонажей сей факт обаяния не лишает; чего стоит один Нюхль – забавный зверек-клептоман, смесь крота и утконоса, из-за пристрастий которого и развязался сюжет. Нюхль, разумеется, не альтер эго автора, но медиатор истории, он легко выскакивает из волшебного чемодана и легко адаптируется как в городе, так и в пространстве фэндома

поттерианы или в любой новой экранной версии похождений ее персонажей. (Роулинг подготовила пять частей спин-оффа «Гарри Поттера», собираясь охватить в них события до 1945 года.) Возможности существ и их количество ограничены лишь фантазией писательницы, а она регулярно дополняет свой бестиарий новыми экземплярами: так, накануне выхода новой серии Роулинг добавила в справочник еще шесть животных.

История франшизы о Гарри Поттере – образцовая история успеха – сама по себе просится на экран, и не случайно достаточное количество научных текстов о поттериане сегодня снабжено шифрами экономических специальностей. Судя по всему, в Warner Bros. настроены на успех и киносерии о тварях. Хотя сегодня зритель познакомился только с одним фильмом, термин «франшиза» более чем применим к «Фантастическим тварям…». И все же книга как продукт в этой системе первична. Еще в 2001 году, на пике успеха серии о Поттере, писательница выпускает учебник «Фантастические твари и где они обитают», стилизованный под репринтную версию книги самого Гарри с его пометками на полях. Это издание открывало книжную серию «Библиотека Хогвартса»[2]. А к выходу первой части кинофраншизы о тварях в 2017 году Роулинг переиздает одноименный справочник, но уже без пометок Гарри, а с «рукописными» комментариями Ньюта. Разбросанные по книге заметки вместе с биографической справкой о маге-зоологе работают как элементы паззла-спойлера будущих фильмов. Кроме того, в 2016 году в преддверии премьеры первой части «Фантастических тварей…» отдельной книгой Роулинг выпускает и сценарий[3]. По всей видимости, спин-оффу удастся избежать вторичной роли визуального приложения к справочнику.

«Фантастические твари…» – часть вполне постмодернистской (или постпостмодернистской?) современной культуры, в которой автограф чародея или волшебная палочка с *ebay* – вещи более магические, чем сама магия. И покупая любой объект фантастического мира Роулинг, люди покупают миф, следуя логике легенды и причастности ей, как у Ролана Барта в его «Мифологиях» они покупали красивый домик «в баскском стиле» не ради домика, но ради причастности к коренному населению Франции, то есть носителям традиции. «Фантастические твари…» как книги франшизы о Поттере и их кинематографические версии ценны для огромной аудитории не только из-за сюжета или дорогой компьютерной графики, но как символ свободы. Причем свободы абсолютной, лишенной политического привкуса, не окрашенной в протестные тона, – свободы чистой мечты и фантазии, в которых магия и повседневность неразрывны и отстоят друг от друга на толщину замочной скважины чемодана / волшебной палочки / книжной страницы. ◆

2. Существует три официальные серии: «Книги о Гарри Поттере», «Иллюстрированные издания» (художник Джим Кей) и «Библиотека Хогвартса».

3. В русском переводе см.: «Фантастические твари и где они обитают». Оригинальный сценарий. М., «Махаон», «Азбука-Аттикус», 2017.

Максим Казючиц

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ АНДРОИДА

Франшиза о Чужих, инопланетных монстрах с кислотой вместо крови, – шесть фильмов минус два кроссовера о Чужих и Хищниках[1] – сегодня вернулась к Ридли Скотту, гуманисту и мизантропу, превратившему научно-фантастический мейнстрим в масштабный эксперимент по изучению цивилизации и человека. Сам концепт франшизы – плоть от плоти 1980–1990-х, когда в мейнстрим пришли великие концептуалисты Кроненберг, Линч, Верхувен, а вместе с ними социальные месседжи откровенно зловещего настоящего и будущего, нередко скрытого вязью постмодернистской игры.

В 1979 году 20th Century Fox после нескольких неудачных запусков производства пригласила на постановку «Чужого» Ридли Скотта, тогда малоизвестного британского режиссера. Ему удалось убедить руководство компании уйти от стереотипов научной фантастики 1950–1970-х и впервые (после Стэнли Кубрика) ввести в научно-фантастический мейнстрим экзистенциальную тематику на уровне не только темы, но и эстетики. На визуализацию безысходной вселенной Скотта не мог не оказать влияния фильм «2001: Космическая одиссея» (1968) Кубрика, где впервые были намечены стилевые черты фантастики нового типа: человек – не создатель, а создание; человек одинок во Вселенной; действия любых внешних расширений человека[2], особенно устройств с искусственным интеллектом, невозможно спрогнозировать, они могут приобретать неконтролируемый характер; Вселенная безучастна либо враждебна к судьбе человека. Однако если Кубрик предпочитал светлые, упорядоченные, стерильные и пустые пространства звездолета, напоминавшего вполне комфортный лабораторный бокс, то хронотопы Скотта

1. Поскольку в проектах «Чужой против Хищника» (2004) и «Чужие против Хищника: Реквием» (2007) сюжетные линии Чужих и Хищников никак не связаны с основными шестью фильмами, в статье они не рассматриваются.

2. Термин Маршалла Мак-Люэна.

«Чужой», режиссер Ридли Скотт

откровенно клаустрофобны – полутемные, тесные, забитые до отказа приборами и такелажем узкие коридоры и отсеки, вентиляционные шахты и спасательные капсулы. Мир глубокого космоса и мир искусственных созданий одинаково отторгают самих людей.

Сюжетная пружина «Чужого» запускается событием, произошедшим до начала фильма: корпорация «Вейланд-Ютани» поручила роботу-андроиду Эшу (Иэн Холм), пока экипаж находился в криосне, изменить полетный план и забрать с одинокого планетоида инопланетный организм. Здесь заключается ключевое для концепции Скотта обстоятельство: и робот, и корабль – собственность корпорации. Команда – наемный экипаж, для которого, как в авиации, смертельные риски не исключаются контрактом. При этом корабль «Ностромо» – даже не исследовательское, а грузовое судно. Для режиссера принципиально (поскольку это неоднократно повторяется в фильме), что распоряжение от руководства поступило именно спонтанно, просто потому, что других кораблей поблизости не было. Позже андроид (вернее, оставшаяся от него голова) четко сформулирует этот приказ: «Исследовать инопланетную форму жизни и забрать образец. Прочее второстепенно. Экипаж не представляет ценности». Такая постановка вопроса для научно-фантастического мейнстрима начала 1980-х оказалась вполне оригинальной. Даже у Кубрика полет (несмотря на выход головного компьютера из строя) – это прежде всего миссия всего человечества, которое символически делегировало команде корабля право установить контакт с инопланетным разумом. Миссия человека в космосе у Скотта – дело корпораций-гигантов, извлекающих сверхприбыли. Инопланетный организм рассматривается только как ресурс, потенциально имеющий высокую коммерческую выгоду. Космические полеты стали привилегией финансовых элит. Любопытно, что этот вполне

марксистский тезис – человечество в космосе незаконно представляет именно правящий капитал, то есть олигархия, правящее меньшинство, – в той или иной мере станет лейтмотивом всех основных фильмов франшизы.

Такой концептуальный ход для коммерческого проекта имел далеко идущие последствия, приведшие в конечном счете к моде на эстетику безобразного, ветхого, патологического и вполне естественно протестного в мейнстриме научной фантастики, закрепившейся в субжанрах вроде киберпанка и экопанка. Впрочем, отправной пункт этого нового тренда проявится несколько позже. Патологическое недоверие Скотта к робототехнике привело к созданию культового фильма «Бегущий по лезвию». Поэтика «Чужого» и «Бегущего...» несет в себе несомненное влияние прозы Филипа Дика, где неразличимость живого и рукотворного – проклятие и панацея, пусть и недолгая, человечества, медленно умирающего в постапокалиптическом мире, засыпанном радиоактивной пылью и заваленном хламом цивилизации. Однако вселенная андроидов-репликантов родилась именно в недрах проекта «Чужой». Особенно важен мотив неразличимости человека и человекоподобной высокотехнологичной машины. Интересно, что никто из команды «Чужого» не предполагал, что Эш не человек. Если бы не случайность, раскрывшая подоплеку действий андроида, его в принципе нельзя было отличить от человека. Наконец, должность Эша на корабле – нечто вроде научного сотрудника и медика – предполагала настолько высокую компетенцию, что она автоматически ставила робота в привилегированное положение, исключающее возможные расспросы.

С подачи Скотта в проект пришел швейцарский художник Ханс Гигер. Его знаменитый альбом «Некрономикон» (1977) привлек режиссера своим бескомпромиссным и апокалиптичным месседжем. Образы его картин – мутанты, гибриды человека, животного и машины, – определили визуальный стиль и идею франшизы: все последующие ее проекты так или иначе продолжали расширять экзистенциальную вселенную Чужих. Для первого фильма франшизы Гигер создал макет и внутренние интерьеры корабля, тело мертвого пилота-гуманоида, наконец, образ главного антагониста – Чужого и его филогенетических разновидностей.

Вполне традиционный линейный сюжет – Чужой оказывается на «Ностромо», выбирается наружу из грудной клетки зараженного члена экипажа и планомерно уничтожает остальных одного за другим – помогает четко сформулировать мысль автора. Главная героиня пилот-инженер лейтенант Элен Рипли (Сигурни Уивер) побеждает Чужого и остается в полном одиночестве. При всей разнице стилей и авторского ви́дения разрыв с концепцией фильма Кубрика очевиден: человек оказывается в ситуации «экзистенциального парения» в духе Карла Ясперса, он осознает свое абсолютное одиночество и заброшенность в мир. Нет ни делегированной миссии, ни цели, к которой стремится

звездолет, ни создателя, ни надежды вернуться домой. Рипли забирается в криобокс и входит в состояние анабиоза.

Ридли Скотт вернется к франшизе значительно позже – приступив к работе над фильмом «Прометей» (Prometheus; 2012).

Фильм «Чужие» (Aliens; 1986) снимает Джеймс Кэмерон. Философская концепция здесь оказывается размытой в силу ряда причин. Одна из них – совершенно разные художественные, даже эстетические режиссерские подходы. Мир Кэмерона – триумф техники в культуре. Вся его карьера – череда технических нововведений в кинопроцесс. Это и революционные для своего времени технологии подводных съемок («Бездна»; 1989), и интеграция компьютерного изображения в отснятый материал («Терминатор-2», 1991; «Аватар», 2009). В образах, созданных им, всегда есть восхищение перед красотой машины, будь то совершенство хромированного скелета и процессора Терминатора или гигантские шатуны в двигателе «Титаника».

Капсулу с Рипли подобрали спустя пятьдесят семь лет. Пока пилот отчитывалась перед комиссией о причинах гибели «Ностромо», колония поселенцев, созданная на планетоиде, где остался инопланетный корабль, перестала выходить на связь. Поэтому основная часть фильма – спецоперация по спасению колонии элитным десантным подразделением. В итоге Рипли, уничтожив королеву Чужих, откладывавшую яйца, вновь спасется в капсуле с девочкой и раненым морпехом. Новой разработки образа Чужих не произошло: Кэмерона гораздо больше привлекали космические корабли, бронетранспортеры, автопогрузчики и прочая техника. Но здесь впервые появился ключевой для франшизы мотив колонии, который позже будет изменяться, пока не превратится в мотив стада с явными христианскими коннотациями в проекте Ридли Скотта «Чужой: Завет» (Alien: Covenant; 2017).

«Чужой-3» (Alien³; 1992) после нескольких перестановок режиссеров и многократных изменений концепции был отдан Дэвиду Финчеру, занимавшемуся тогда телерекламой и клипмейкерством. Для него фильм стал дебютом в полнометражном игровом кино. Как известно, режиссер покинул проект на финальном этапе из-за профессиональных разногласий: руководство 20th Century Fox не устраивал гиперреалистический подход постановщика к трактовке образа Рипли и истории Чужих. Мотив стада/паствы/колонии здесь развивается в постапокалиптическом духе Скотта. Планета Фиорина-161 – одновременно и тюрьма, и завод по переработке полезных ископаемых, и место их добычи. Зловещая авторская ирония: самыми отважными колонизаторами иных миров становятся каторжане, в противовес бравым экипажам добровольцев вроде команды «Энтерпрайза» из культового «Звездного пути» 60-х. Надо ли говорить, что этот планетарный комбинат – также частная собственность корпорации Weyland-Yutani.

Всякая тюрьма-колония нуждается в культурно-рекреационном центре, и таким средоточием духовности становится религиозная

«Чужие», режиссер Джеймс Кэмерон

община, которую организовали сами заключенные. Культовая практика не имеет никакого отношения к реальным религиям. В довершение картины: на планете обитают специфические микроорганизмы, питающиеся волосами человека, поэтому все заключенные обривали головы, брови и ресницы на манер древнеегипетских жрецов или персонажей Гигера. Далее сюжет развивается вполне предсказуемо: Чужой, занесенный на планету в капсуле, начинает размножаться, используя собак (в прокатной версии) или домашний скот (в расширенной версии) в качестве инкубаторов. Рипли также оказывается зараженной и вынашивает эмбрион королевы. После охоты заключенных на Чужого и его уничтожения прибывают представители всесильной корпорации и предлагают Рипли извлечь из нее эмбрион. Однако героиня предпочитает самоубийство в котле с расплавленным свинцом. В эпилоге сообщается, что комбинат и рудник были закрыты, оборудование распродано.

События следующего фильма «Чужой: Воскрешение» (Alien: Resurrection; 1997) начинались спустя двести лет после инцидента на планете Фиорина-161. К постановке был привлечен французский режиссер Жан-Пьер Жёне. Исходные обстоятельства проекта в целом продолжают постапокалиптическую линию франшизы. Рипли вместе с эмбрионом королевы Чужих клонируют, разумеется, только ради инопланетного организма. Главная героиня теперь лишь побочный технологический продукт, которому милостиво позволили жить. Чужие – ценное промышленное сырье, важная часть коммерческой деятельности все той же корпорации. Руководитель лаборатории Гэдиман (Бред Дуриф) восторженно рассказывает Рипли о преимуществах подобной зверофермы: новые лекарства, новые промышленные материалы. Здесь появляется еще один важный мотив межвидового

«Прометей», режиссер Ридли Скотт

скрещивания человека и Чужого, который возникнет позже у самого Скотта. В результате вынужденного симбиоза каждый из видов получил свое: человек – быстроту реакций и кровь-кислоту, а Чужой – способность к живорождению. Чужие, как водится, совершают спланированный побег, прибывшие контрабандисты устраивают мятеж, и станция становится неуправляемым опасным пространством с привычными вентиляционными шахтами, полутемными коридорами, запертыми дверями. Кульминация фильма – рождение нового вида Чужого. Монстр имеет антропоморфные черты (строение черепа, прямохождение) и явно демонстрирует импринтинг к Рипли. Однако она выбрасывает монстра в космос (он буквально вытягивается наружу через трещину в иллюминаторе).

Авторы фильма «Чужой: Воскрешение» попытались перезагрузить не только концепцию Чужого, но и андроида. Концепт робота к моменту съемок фильма Жёне прошел несколько стадий: представитель корпорации и исполнитель его воли («Чужой»), помощник и друг («Чужие», «Чужой-3»). В четвертом фильме франшизы андроид уже не только более человечен, чем сам человек, но и открыто бунтует против корпоративного диктата. Вайнона Райдер сыграла роль робота Аннали Колл, который отказался работать на корпорацию и проник на станцию с целью уничтожить Чужих и Рипли-клона. Человеколюбие, однако, не спасло образ, и в фильмах Скотта вновь появляется искусственный интеллект, медленно, но неумолимо эмансипировавшийся от своего создателя и считающий людей вымирающим видом.

«Прометей» Ридли Скотта начинается с пролога: гуманоид того же вида, что и погибший пилот звездолета в «Чужом», смотрит на улетающий корабль, затем принимает некое вещество, от которого умирает и буквально распадается, оставшиеся от него фрагменты ДНК тонут

в ближайшем живописном водопаде. Такова гипотеза о происхождении жизни по Ридли Скотту. В интервью он пояснял символический смысл эпизода: гуманоид (режиссер называет их Инженерами) «поступает как садовник в космосе. Ибо создать жизнь означает принести себя в жертву»[3]. Хронологически события двух последних на сегодня фильмов Скотта о Чужих (это не формальные приквелы) предшествуют истории «Чужого» 1979 года, происходят в той же планетарной системе, но на соседнем планетоиде. Сюжетная конструкция в сравнении с другими проектами франшизы достаточно прихотлива: Скотт вводит, по сути, новую большую тему, не уступающую по масштабам миру Чужих: происхождение человека и связь людей с создателями. Традиционные темы франшизы остаются: корпорация и покорение космоса; искусственный интеллект и человек; филогенез чужих; экзистенциальный мотив.

Археологи доктор Элизабет Шоу (Нуми Рапас) и Чарли Холлоуэй (Логан Маршалл-Грин) обнаруживают в разных частях света наскальные изображения людей, поклоняющихся неким могущественным существам, сошедшим со звезд. По прибытии корабля землян на планету, указанную на рисунках, андроид Дэвид поднимает экипаж из криосна. Место робота на звездолете совершенно особое. Он – создание, и притом любимое, Вейланда, главы всесильной корпорации Weyland Industries; этому обстоятельству Скотт посвятит свое видео «Чужой: Завет – Пролог: Связующее звено» (Alien: Covenant – Prologue: The Crossing; 2017). Надо заметить, что пространство корабля также изменилось: оно явно тяготеет к стерильным и пустым помещениям «Космической одиссеи», хотя здесь с наибольшей вероятностью сказывается банальное давление новейшего научно-фантастического мейнстрима («Гравитация», «Пассажиры»). На летучке, которую собирает дочь Вейланда, команде объясняют задачу: инопланетную цивилизацию необходимо только обнаружить, все контакты запрещены. Здесь на поверхность вновь выходит тема капитала и элитарных групп. Если в предыдущих фильмах корпорация была лишь культурным институтом, собирательным образом репрессивного в духе Лиотара, Фуко или Бодрийяра, то в «Прометее» власть и капитал персонифицированы: умирающий от старости владелец Питер Вейланд тайно прибыл на том же корабле.

Абсурдность идеи, которая привела дряхлого, сказочно богатого старика на богом забытую планету, прямо пропорциональна лишь степени концентрации капитала в единоличном владении. В аналогичном положении оказался глава корпорации Tyrell из «Бегущего по лезвию» – тщедушный человечек, изолированный от мира в пентхаусе с постелью а-ля Людовик, шахматами и случайно собранными вместе бессмысленно дорогими антикварными вещами. Но еще раньше эта модель была апробирована Орсоном Уэллсом в «Гражданине Кейне» (1941). После смерти газетного магната не осталось ничего, кроме вещей, заполняющих подвалы замка Ксанаду. Если оценивать фильм

3. http://www.comingsoon.net/movies/news/566824-what-is-going-on-in-prometheus-a-universe-of-questions-answers-and-theories

в этом ракурсе, то на всей космической одиссее, случившейся по прихоти богатого, как Крёз, старика-олигарха, изначально лежит печать абсурда. Вейланд, нимало не колеблясь, собирается вытребовать у создателя (создателей) молодость и здоровье. Еще более наивны попытки Дэвида выучить праиндоевропейский язык, тем более говорить на нем.

Экспедиция обнаруживает базу инопланетян, размещенную в горе. Пока люди внезапно находят то тут то там разбросанные тела гуманоидов, андроид действует по собственному плану. Он приносит на шаттл баллон с неким веществом. Впечатляющее оформление внутренних залов-отсеков объекта-корабля специально для фильма построил Гигер. Надо сказать, что его долгие отношения с франшизой были весьма неровными: от успеха («Чужой») и судебных разбирательств по авторскому праву («Чужой-3») до повторного признания («Прометей»). Впрочем, у пространства нового фильма помимо прежних свойств – темное, влажное, с объектами непонятного предназначения и природы, напоминающее утробу громадного зверя – появился качественно новый элемент: атрибутика высших существ. Зал-хранилище контейнеров с веществом, которое похитил андроид (как потом выяснится, патогена, главного биологического оружия инопланетян), декорирован огромным, в два-три человеческих роста, лицом гуманоида из металлоподобного вещества; капитанский мостик корабля, наполненный причудливыми устройствами, напоминает храмовый алтарь.

Здесь, внутри горы, начинается новая для франшизы, но отнюдь не новая для Скотта линия эмансипации андроида от человека. Вопрос создателя и создания, творца и твари, живого и неживого режиссер разрабатывает на двух уровнях («человек – робот» и «создатель – человек») и далеко выходит за пределы скромных интеллектуальных претензий научно-фантастического мейнстрима. «Прометей» и «Чужой: Завет» – сложные, прихотливо выстроенные с множеством скрытых деталей художественные миры. При всех неточностях, сценарных или режиссерских недоработках фильмы разительно отличаются от постановок нового поколения фантастики нетривиальностью сюжетных ходов и глубокой концептуализацией.

Формальная задача Дэвида – сопровождение миллиардера в космическом полете и по мере необходимости обслуживание людей и корабля. Однако Скотт вводит в нарратив мотив бунтующего робота, заимствуя его из «Бегущего по лезвию». Любопытно, что в «Бегущем…» репликант Рой Бэтти (Рутгер Хауэр), обладая всеми совершенствами по сравнению с человеком, способен функционировать лишь несколько лет, его жизнь короче человеческой в десятки раз. В результате возникает оригинальное экзистенциальное измерение: робот, осознающий конечность собственного бытия. Вейланд приходит в инопланетный звездолет с уверенностью, что наступил момент истины и сейчас будет названа причина сотворения человека, будут отпущены грехи и дарована вечная молодость. Однако Дэвид резонно предупреждает, что ответа на вопрос к создателю «почему?» может и не быть: сам Вейланд

«Чужой: Завет», режиссер Ридли Скотт

сделал робота просто потому, что мог. Отчего же с человеком не могли поступить точно так же? Финальным аккордом в истории поисков ответов на вечные вопросы стал эпизод, где инопланетный пилот уничтожил все пришедшее к нему посольство во главе с миллиардером.

Принеся контейнер с патогеном на корабль, робот начинает собственный эксперимент: он добавляет вещество в стакан Холлоуэя и наблюдает за развитием инфекции in vitro. Первые результаты впечатляют. Бесплодная Шоу спустя несколько часов после секса с зараженным Холлоуэем беременеет одним из видов Чужих. В горе происходят не менее любопытные метаморфозы: местные кольчатые под воздействием патогена превращаются в еще один вид Чужих, которые способны заражать жертв эмбрионами. Превратить корабль в лабораторию, центр по клонированию и гибридизации Чужих и людей (мотив будет доведен до логического конца в «Чужой: Завет») – первое решение андроида, продиктованное его свободной волей.

В этом решении, возможно, краеугольный камень всей философской антропологии Скотта. Природу человека раскрывает то, на что способны искусственные создания самого человека. Андроид как двойник человека по мере технического совершенствования и приближения к идеалу способен создавать лишь ужасных невообразимых существ[4]. Однако верно и иное рассуждение. Если человек стремится к саморазрушению, создавая опасных дублеров, следовательно, та же склонность присуща и расе космических Инженеров. Это обстоятельство красноречиво продемонстрировано в «Прометее»: все инопланетяне на базе, кроме случайно уцелевшего пилота, бежали или погибли от собственного изобретения.

Для Ридли Скотта, видимо, все это не отменяет актуальности главного вопроса: есть ли бог? Поскольку главная сюжетная пружина все

4. В фильм «Чужой: Завет» Ридли Скотт включает отдельную сцену – диалог между андроидами Альбертом и Дэвидом. Модели типа «Дэвид» оказались слишком похожими на людей и непредсказуемыми, поэтому их выпуск был прекращен.

же коммуникация с инопланетянами, создавшими людей, то религиозный мотив у режиссера должен был появиться неизбежно. Доктор Шоу – репрезентант темы религии и веры в фильме. Она всегда носит простой католический крестик и не расстается с ним ни при каких обстоятельствах. Шоу и Холлоуэй иронически обсуждают этот вопрос: какой смысл теперь, когда создатели человека найдены, носить символ христианства? На что Шоу отвечает в духе доказательств Фомы Аквинского: «А кто создал их (Инженеров. – *М.К.*)?»

Далее события развиваются стремительно. Пробудившийся инопланетянин пытается завершить миссию – доставить контейнеры с патогеном на Землю и уничтожить человечество. Однако в последний момент капитан корабля «Прометей» таранит звездолет гуманоидов, и тот падает обратно на планету. В финале Шоу, единственная выжившая, и Дэвид (вернее, его голова, которую оторвал расстроенный представитель высшей расы) отправляются на инопланетном корабле с патогеном на борту на планету гуманоидов, чтобы получить от них объяснения.

Фильм «Чужой: Завет» уже в названии содержит явные религиозные – ветхозаветные и новозаветные – коннотации. Хотя формально «Завет» – всего лишь название корабля, перевозящего колонистов на далекую планету. Пролог, по аналогии с «Прометеем», начинается с явно символического эпизода. Пустой зал с проекционными экранами вместо стен. В этом светлом стерильном пространстве еще совсем не старый Вейланд (Гай Пирс) разговаривает с только что созданным андроидом. Тот сам выбирает себе имя Дэвид, посмотрев на статую Микеланджело. Итог беседы создателя и создания свидетельствует скорее об их кардинально различных экзистенциальных целях. Если Вейланда интересует традиционный вечный вопрос, кто создал людей, то Дэвида – что он будет такое без людей. Впрочем, зная контекст фильмов, вопрос андроида следует интерпретировать в духе философии Скотта: что есть свобода для практически бессмертного существа, объективно во всем превосходящего человека? Именно этот вопрос вынудил андроида начать эксперименты на людях в «Прометее» и продолжить их в фильме «Чужой: Завет». Судя по действиям робота, свобода – это возможность создавать жизнь в какой бы то ни было форме. Сложность лишь в том, что, с точки зрения неживого существа, Инженеры, люди и Чужие суть одно и то же. Более того, Чужие гораздо более перспективны. Смысл названия «Чужой: Завет» оказывается достаточно объемным: сроки и условия действия завета (договора) между человеком и создателем, и зеркально – договор между человеком и роботом. Собственно, андроид и есть главный герой фильма.

Звездолет колонистов из-за нейтринной вспышки и возникшей поломки сходит с курса. Команда после дискуссий решает высадиться на планете земного типа, с которой получила сигнал явно человеческого происхождения. Планета оказывается бывшей ойкуменой Инженеров, куда Дэвид доставил груз патогена и благополучно распылил его.

От инопланетян остались лишь груды пепла, словно после ядерного удара. Андроид поселился в центральном городском дворце и продолжил прерванные эксперименты: скрещивание, гибридизация Чужих с местной фауной.

Интересно, что доктор Шоу в этой операции возмездия определенно не участвовала: у люка с бомбами стоял только робот. Элизабет Шоу, вероятнее всего, была к этому моменту либо в криосне, либо уже мертва. Во всяком случае, андроид Уолтер (Майкл Фассбендер), внешне идентичный Дэвиду, обнаруживает старательно препарированный труп ученой. Любопытно, что подробности уничтожения инопланетян, показанные в виде монтажных вставок, остались неизвестны ни Альберту, ни колонистам. То есть этот прямой месседж автора, предназначенный исключительно для зрителя. Экипаж с трудом покидает планету, однако Дэвиду удается уничтожить Альберта и занять его место на звездолете. Корабль улетает.

Ридли Скотт подошел к вопросу межпланетных перелетов максимально реалистично: не гиперсветовые скорости или телепортации, но криосон и искусственное воспроизведение людей на новой планете (корабль везет эмбрионы человека). В финале фильма, вновь погрузив экипаж в криосон, Дэвид добавляет к человеческим эмбрионы Чужих-гибридов и входит в отсек со спящими колонистами под «Шествие богов в Валгаллу» из оперы Вагнера «Золото Рейна». Метафора потерянного людского стада-паствы, возглавляемого новым лжепророком, недвусмысленна.

Обаяние киновселенной Скотта заключается среди прочего в замечательном внимании к деталям. В «Бегущем...» грань между андроидом и человеком заключалась в ничтожных нюансах: странный отблеск в зрачках охотника Рика Декарда (Харрисон Форд), точно такой же, как и у беглянки-репликанта Рейчел (Шон Янг), или фигурка единорога из фольги, которую отдал Рику представитель корпорации, хотя о единороге в снах Рика не знал никто. Все эти детали режиссер приводил в качестве примера построения своей художественной стратегии – истории человека и репликанта. В фильме «Чужой: Завет» одна из таких деталей понадобилась Скотту, чтобы выявить не отличие человека от робота, но исправного робота от неисправного. Дэвид неоднократно цитирует строки сонета Шелли «Озимандия», приписывая их, однако, Байрону. На эту ошибку и обращает внимание Уолтер. Выясняется, что Дэвид видит сны, в то время как Уолтер, андроид нового поколения, – нет. В действительности Скотт лишь предложил зрителю постмодернистскую игру, совсем не предполагающую правильного ответа. Поломка Дэвида, которая сделала его еще более похожим на людей (способность ошибаться и сновидения), говорит лишь о том, что этот робот – поистине идеальный постапокалиптический двойник человека.

Андроид создал вселенную чудовищ, и увидел Дэвид, что это хорошо. ◆

Евгений Несмеянов

ЦЕЛИНА

Кое-кто называет «Бегущего по лезвию 2049» Дени Вильнёва одним из лучших сиквелов в мировой истории кино, и, думаю, этот громкий титул не лишен оснований. При этом итоговый бокс-офис мирового проката фильма составил более 259 миллионов долларов, что при заявленном бюджете свыше 150 миллионов считается неудовлетворительным показателем; «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта 1982 года, как известно, провалился в прокате.

Внимание тех, кто видит в «Бегущем…» преимущественно избыток компьютерных спецэффектов и «бездушной зеленки», хочу обратить к истории создания картины, особенно к работе, проделанной мастерами новозеландской студии Weta Workshop по строительству миниатюр, «мегатюр» и всего с ними связанного, что называют практическими спецэффектами. Сердце и ядро этих невероятных, сюрреалистических, захватывающих дух локаций, вызывающих физическое чувство холода, отторжения и дискомфорта (вечно пасмурный и ненастный Лос-Анджелес будущего, доминирующая над пейзажем пирамида или зиккурат Уоллеса, бескрайняя промышленная свалка за чертой города), – самые что ни на есть «живые», вручную собранные, мельчайше детализированные модели, лишь немного подшлифованные или расширенные с помощью компьютера. Таков был наказ режиссера. Как и другой знаменитый уроженец Канады, режиссер «Терминатора», «Бездны», «Чужих» и «Титаника» Джеймс Кэмерон, Вильнёв сделал ставку на практические эффекты, разнообразные декорации и миниатюры, прекрасно осознавая, что отнюдь не все можно доверить компьютеру (да и искусственному интеллекту в целом). Практика показывает, что удачный симбиоз реального и виртуального, эмпирически воспринимаемого и цифрового, как правило, позволяет достичь наиболее зрелищных и реалистичных результатов.

Как в случае с традиционной живописью (в особенности пейзажного жанра), которая приобретает тем большую глубину и объемность, чем больше слоев краски наложено художником на холст, так и экранное полотно Вильнёва пленяет и поражает своей многослойностью. Визуальная реальность «Бегущего по лезвию 2049» начинается с экстремально крупного плана: во весь экран открывается изумрудно-зеленый глаз с белесыми ресницами (прямая цитата из первого «Бегущего…»). Мнения о том, кому может принадлежать это таинственное и манящее око, расходятся. Одни настаивают на кандидатуре профессионального охотника за репликантами[1], офицера лос-анджелесской полиции KD6-3.7, он же Кей – репликант модели Нексус-9 (Райан Гослинг). Другим кажется более вероятным, что это доктор Ана Стеллин (Карла Юри) – уникальное и истинное чудо, рожденное репликантом существо, живое, хоть и неизлечимо больное; она – принципиально новая ступень в эволюции человеческого рода, доказательство того, что возможно пересечение великой стены между видами, лежащей «в основе нашего мира», как растолковывает Кею его начальница лейтенант Джоши (Робин Райт): «Если стороны решат, что стены нет, будет война. Точнее, бойня». Должно быть, это все же не глаз Кея, поскольку в следующем сегменте пролога тот показан дремлющим в полицейском спиннере (летающем автомобиле) марки «Пежо»; короткий звуковой сигнал пробуждает его от дремы.

Вместе с главным героем – по пятам за которым, но на некотором почтительном расстоянии, словно зачарованный безмолвный наблюдатель, часто следует камера Роджера Дикинса – зрителям суждено пройти все стадии того, что изначально казалось запутанным детективным расследованием, но в итоге переросло в саморефлексивный, открывающий глаза поиск собственных корней и идентичности. Его тернистый путь, преимущественно созерцательный и одинокий, завершается на ступенях Лаборатории воспоминаний Аны Стеллин, где Кей – уже нареченный Джо, – истекая кровью, лежит на снегу под неспешно падающими пушистыми хлопьями, и его обращенные к небу глаза медленно стекленеют под мелодию Вангелиса Tears in Rain (Time to Die). Это уже Tears in Snow: в новом фильме и в новых, значительно ухудшившихся климатических условиях проливной лондонский дождь Ридли Скотта сменяется снегопадом. Ступени явственно символизируют личностное восхождение и обретение утраченных воспоминаний, а телесная смерть (или же, как в случае с Аной, опасное иммунное заболевание, заточившее ее в огромном куполе) – неизбежная плата за переход на некий новый уровень и за метаморфозу/перерождение.

Правильно сформулированный и вовремя заданный вопрос может подчас содержать в себе суть ответа. «У меня есть несколько вопросов», – говорит Кей, найдя своего бывшего коллегу Рика Декарда (Харрисон Форд), прежде также служившего «бегущим по лезвию», а ныне, тридцать лет спустя, живущего в полном затворничестве, как и его дочь Ана. Что за вопросы не дают покоя Кею во время его сомнамбулических скитаний – словно в полусне или в состоянии бессловесного изумления

1. Во вселенной «Бегущего по лезвию» репликанты – искусственно созданные усовершенствованные люди, призванные заменить человека на ряде особо трудоемких, опасных и «грязных» производств и работ. Не роботы и не киборги, внешне неотличимые от людей, в зависимости от выполняемых функций они могут быть наделены выдающимися качествами и способностями (необычайная физическая сила, привлекательность, ускоренная регенерация тканей и т.д.). Репликантов выявляют с помощью тестов (таких, как тест Войта-Кампфа), а также по серийным номерам на глазном яблоке и костях. Склонные к неповиновению старые модели отлавливают и «отправляют в отставку» специальные полицейские, прозванные «бегущими по лезвию».

и неверия – по заваленному ржавым металлоломом полигону промышленных отходов или по ядовито-красноватой пустыне обезлюдевшего Лас-Вегаса?

В мире, разделенном стеной, взаимоотношения «настоящих» и «искусственных» людей (читай «наших» – «не наших») становятся одной из самых острых социальных проблем. И на работе – в гигантском грибовидном столпе полицейского управления Лос-Анджелеса, и дома – в ужасно перенаселенном высотном жилом комплексе «Мёбиус-21» – Кея воспринимают по большей части как представителя исполнительного персонала и в целом как создание низшего класса; его презрительно называют шкурой, кожаной куклой. Он, будучи моделью покорной и подчиняющейся, принимает свою долю стоически, по-видимому, не имея

«Бегущий по лезвию», режиссер Ридли Скотт

понятия о зреющем где-то на окраинах, в подвалах и гетто движении сопротивления репликантов. Прежние межрасовые конфликты, типичные для таких крупных городских поселений, давно померкли и канули в небытие перед лицом социальной напряженности совершенно нового рода. Если расовые различия бросаются в глаза почти сразу, поскольку они основаны на первичных физических характеристиках (кожа и волосы), то определить, имеете ли вы дело с живорожденным человеком или же с репликантом, – задача куда более сложная и каверзная, особенно в случае позднейших моделей. Каков главный критерий для различения своих и чужих? Долгие годы считалось, что репликанты лишены способности к размножению, однако ребенок, родившийся у Декарда и Рейчел, опроверг эту «незыблемую» аксиому и одним фактом своего появления на свет подорвал весь существующий миропорядок, сделавшись символом нового сопротивления и революционного прорыва. Теперь, по примеру Родиона Раскольникова из «Преступления и наказания», репликанты

начали задаваться глобальными смысложизненными вопросами из ряда «Тварь я дрожащая или право имею?». Интересно, что Лав (Сильвия Хукс), «лучший ангел» Уоллеса, уже ответила на этот вопрос утвердительно и схоже с Раскольниковым – через акт убийства заведомо более слабого существа (коронера, который был человеком).

Другой фундаментальный философско-антропологический вопрос, с неизбежностью возникающий здесь: в чем сущность человека и что, собственно, делает его человечным? Воспоминания ли, эмоции ли, наличие ли души («Ты и без нее прекрасно справляешься», – язвит лейтенант Джоши)? Но что есть душа?

Быть может, основополагающее свойство человека – это неубиение живых тварей (даже ос или пчел из теста Войта-Кампфа)? Или способ-

«Бегущий по лезвию 2049», режиссер Дени Вильнёв

ность к самопожертвованию? Или та самая способность воспроизводить себя, давая жизнь новым людским единицам и душам, причем лучшим и более совершенным, чем прежние, – есть ли в этом какой-то прогресс и какая-то эволюция? Или же прогресс, напротив, убивает в людях все человеческое?

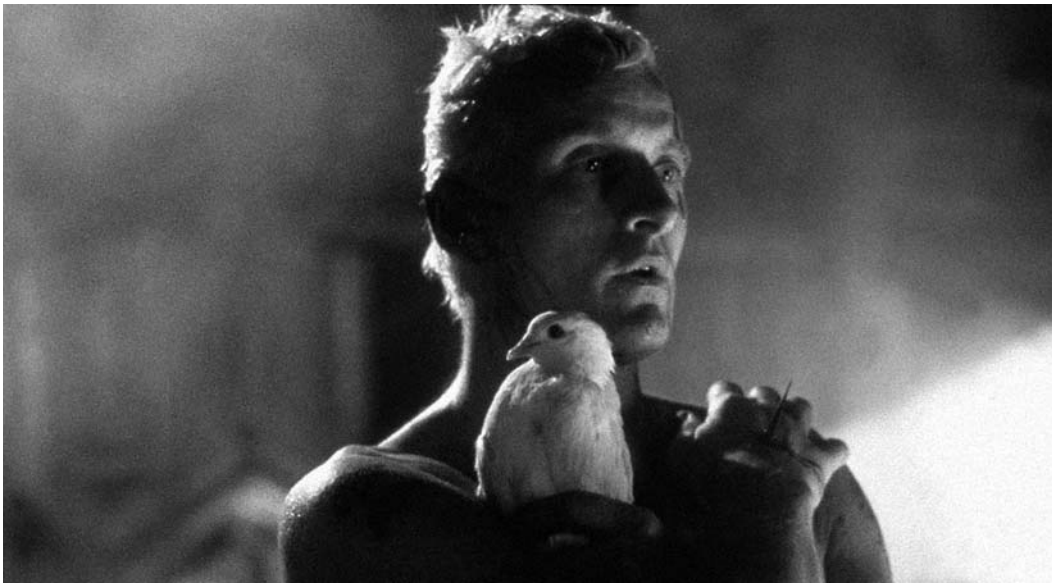
Что лучше – быть генномодифицированным ницшеанским сверхчеловеком – сильным, стоически невозмутимым, не болеющим, уклоняющимся от пуль, не боящимся укусов пчел, но при этом бесплодным, как просоленная земля? Или быть человеком живорожденным, но хрупким и уязвимым, подверженным болезням и губительным страстям?..

«Мы все ищем что-нибудь настоящее», – произносит Джоши, явно испытывая нежность и симпатию по отношению к Кею, но не артикулируя этого открыто. В то время, как ее подчиненный, простой искусственный человек на государственной службе, думает, что нашел это *настоящее* в лице голографической девушки Джой (Ана де Армас), своей

виртуальной подружки и цифрового компаньона, разработанного корпорацией Уоллеса. Создателем этого образа выступил сам сэр Ридли Скотт, значащийся в титрах как исполнительный продюсер (в действительности его вклад был гораздо весомее): «Мне нужна была эволюция образа Прис, которая была необычайно сексуальна в оригинальном фильме, не правда ли?»[2]

Джой, возможно, второй по степени загадочности и неординарности женский персонаж фильма после Аны Стеллин. В сущности, она всего лишь проекция, оптическая 3D-иллюзия, не имеющая материального тела, что, впрочем, ничуть не принижает той роли, которая отведена ей в жизни Кея. «Самое прекрасное и безумное в их отношениях то, что оба знают: это не по-настоящему, но они соглашаются играть в игру под названием «нормальная жизнь», – объясняет Ана де Армас. – Это наш маленький рай. Для Кея возвращение домой – то, что придает смысл его существованию»[3].

«Бегущий по лезвию», режиссер Ридли Скотт



В отличие и от людей, и от репликантов, Джой (ее имя означает радость, веселье) всегда пребывает в приподнятом расположении духа и креативном настрое; всегда и во всем с энтузиазмом готова она угодить своему хозяину – в полном соответствии со своим рекламным слоганом: «Все, что вы хотите видеть и слышать». В то же время может показаться, что этот кукольно милый (как говорят сегодня в интернете – «няшный»), переполненный эмоциями, по-детски экзальтированный цифровой призрак наделен чем-то вроде встроенного микропроцессора, способного к обучению и совершенствованию, что с ходом времени делает поведение Джой все более сложным и человекоподобным. Высвободившись из закрепленного под потолком громоздкого комнатного проектора, она обретает некоторую автономию через маленькое портативное

2. Цит. по: *Harp Justin*. Ridley Scott had a big problem with Blade Runner 2049. – Digital Spy, 28 December 2017. http://www.digitalspy.com/movies/blade-runner/news/a846235/ridley-scott-had-big-problem-with-blade-runner-2049/

3. Цит. по: *Lapointe Tanya*. The Art and Soul of Blade Runner 2049: LA: An Alcon Entertainment Publication, 2017, p. 92.

устройство под названием эманатор (подарок от Кея, купленный им на премию за хладнокровное убийство очередного беглого репликанта); отныне эманатор будет единственным, хоть и весьма хрупким, материальным носителем ее «души» и всего существа в целом. Вместе со свободой перемещений это дает ей возможность расширить и обогатить эмоционально-чувственный диапазон, испытав неведомые доселе переживания, в том числе и негативные (тревога, риск, страх). Обрела ли она в результате самосознание, став полноценной и самостоятельной – хотя и по-прежнему бестелесной – личностью, притом личностью любящей? Кей очень близок к тому, чтобы в это поверить; в конце концов, он оплакивает потерю эманатора[4] (после первой рукопашной схватки с Лав) как гибель живого и реального человека. И Джой действительно была для

«Бегущий по лезвию 2049», режиссер Дени Вильнёв

него более значима и реальна, чем его полицейский начальник, Мадам. Они обе – каждая на свой лад – давали ему понять, что он особенный, не такой, как все, и он сам уже практически уверовал в свою избранность, но обе женщины – реальная и цифровая – пали жертвами все той же беспощадной преследовательницы и истребительницы Лав.

Повстречав многократно увеличенную, высотой с дом, пурпурную уличную голограмму Джой – базовую рекламную версию с черными глазницами, голубыми волосами и набором дежурных фраз на устах, – Кей, кажется, приходит к горестному пониманию факта, что и та Джой, которую он любил (или к которой, по меньшей мере, привязался), тоже, по всей вероятности, была не более чем программой, искусно проработанной и очень реалистичной игрушкой с изначально запрограммированными реакциями, нежными и сладкими речами. Не случайно репликант-проститутка Мэриетт (Маккензи Дэвис) говорит ей: «Я видела тебя изнутри. Ничего особенного в тебе нет».

4. А возможно, и свое поражение в схватке с Лав и ее бандой, захватившей в плен Декарда.

Это обескураживающее и отрезвляющее открытие – развенчание мифа и о своей собственной избранности, и об особенности Джой – становится поворотным моментом для Кея. Вслед за Декардом он теперь может повторить: «Я знаю, что реально».

За пределами квартиры Кея простираются бескрайние и сумрачные, вечно дождливые или посыпаемые снегом, окутанные смогом железобетонные джунгли невероятно разросшегося вширь и ввысь футуристического Лос-Анджелеса. («Кому это взбрело на ум назвать сей город ангельским?» – вопрошал еще Джеральд Даррелл.) Грубая, угловато-коробчатая и безыскусная архитектура города – отчасти вдохновленная такими современными мегаполисами, как Мехико, Гонконг, Токио, Будапешт[5], отчасти напоминающая нагроможденные друг на друга, испещренные

5.
В столице Венгрии проходила основная часть съемок картины (с июля по ноябрь 2016 года).

«Бегущий по лезвию», режиссер Ридли Скотт

граффити и истерзанные непогодой бункеры или надстройки военных кораблей – точно отражает социальную стратификацию описываемой эпохи. Крошечные квартирки без горячего водоснабжения соседствуют здесь с новейшими офисными зданиями. Самые малообеспеченные слои населения вынуждены занимать низший, наиболее приближенный к улице уровень этого чудовищного иерархического людского/репликантского муравейника. Некоторые могут позволить себе лишь проживание в одноместной металлической клетке 1,8 на 0,6 м в фойе огромного многоквартирного дома «Мёбиус-21». (Кстати, соседнее здание аналогичного типа, видимое из окон квартиры Кея и с крыши «Мёбиуса», было отстроено на студии в половину своей натуральной величины – во всяком случае, его фасадная стена с полной подсветкой).

5.
В столице Венгрии проходила основная часть съемок картины (с июля по ноябрь 2016 года).

Оператор Роджер Дикинс поведал в интервью Variety: «Вместе с Дени Вильнёвом мы провели разведку в Лондоне, где надеялись снимать, но там не оказалось свободных съемочных площадей. И все же лондонская

архитектура эпохи брутализма во многом стала для нас определяющей и ключевой. Дени хотел поймать этот бруталистский дух, навеянный суровой бетонной архитектурой 1950-х»[6].

Сквозь туманную дымку, пелену дождя или снежные вихри – а иногда и все вместе, как в Монреале или Петербурге и Москве, – прорываются пестрые городские огни, перемежаясь с неоновыми вывесками, сверкающими рекламными экранами и щитами, и редкие ходовые и габаритные огни транспортных средств (дорогостоящие спиннеры доступны далеко не каждому в этом мире). Специальные дроны порхают высоко в воздухе между жилыми башнями и крепостями из камня, стали и стекла, проецируя светящуюся голографическую рекламу прямо на стены домов и улицы под ними. Моторикши и танкообразные снегоуборочные

«Бегущий по лезвию 2049», режиссер Дени Вильнёв

машины снуют по неприветливым выстуженным улицам, люди спешат по своим делам, стараясь проводить как можно меньше времени на открытом воздухе. Переполненный народом уличный рынок под навесом вкупе с примыкающим к нему «Баром БиБи» стал одной из крупнейших павильонных декораций, сооруженных для съемок фильма.

Об общих условиях освещенности этой фантасмагорической урбанины лучше всего говорить словами Рэя Брэдбери, один из рассказов которого так и называется: «То ли ночь, то ли утро». Пожалуй, только в одной сцене можно видеть бледный солнечный свет, пробивающийся сквозь вечный саван из облаков: утро, встреченное Мэриетт в клетушке Кея.

«Хочешь прокатиться?» – спрашивает он у скопированной на эманатор Джой, после чего следует одна из самых завораживающих сцен, переносящая зрителя за великую Морскую стену на полигон по переработке промышленных отходов в округе Сан-Диего, где «монументальная долина стали», или Мусорное плато, расстилается до самого

6. Цит. по: *Tapley Kristopher*. Roger Deakins on Blade Runner 2049 and That Elusive First Oscar. – Variety.com, 4 October 2017.

горизонта как многократно расширенный наземный аналог поля обломков «Титаника», усеянный ржавыми секциями судовых корпусов и прочим металлоломом, из которого дети под присмотром аборигенов-эксплуататоров добывают какие-то ценные металлы и детали.

Антиутопический мир, столь детально и реалистично показанный в «Бегущем…», все же не является прямым историческим наследником нашего сегодняшнего мира. Это скорее последовательно ухудшенное и еще глубже проработанное развитие картины упадка и вырождения, намеченной первым фильмом; события, происходящие тридцать лет спустя, имеют место не на нашей Земле, а в каком-то альтернативном будущем или в параллельной вселенной. Соответственно здесь наличествуют только та техника и технология, которые были в ходу в начале 1980-х или существовали в «Бегущем по лезвию» Ридли Скотта. Вот почему мы не видим в 2049 году ни мобильных телефонов, ни персональных компьютеров, ни интернета; кроме того, согласно мифологии фильма все цифровые данные пропали либо оказались сильно повреждены после блэкаута 2022-го.

Через ряд интригующих намеков и подсказок, рассеянных по всему киноповествованию, мы узнаем о существовании внеземных колоний (Off-Worlds) на далеких планетах, что подразумевает чрезвычайно продвинутую и интенсивную деятельность по освоению глубин космоса, процветающую где-то в невообразимой дали от унылого и увядающего земного мира. Те, кто остался на Земле, – по большей части больные, бедные, сирые и просто несчастные индивиды, брошенные в забвении на обочине торжествующего научно-технического прогресса. «Бегущий по лезвию 2049» фокусирует наше внимание преимущественно на этой категории репликантов и людей и на их непростых жизнях, а, к примеру, не на полях сражений планеты Каланта. Может сложиться впечатление, будто эти яркие и героические страницы военно-космической истории были умышленно оставлены незаполненными в расчете на возможные приквелы и спин-оффы к культовой саге (которые, конечно, вряд ли когда-либо увидят свет… хотя, если взять скоттовскую франшизу «Чужой», где также фигурируют не репликанты, но андроиды: разве она не является своего рода летописью первых шагов и ошибок человечества в освоении зачастую враждебных инопланетных миров?).

Земля в «Бегущем по лезвию 2049» представляет собой что-то вроде безнадежной арьергардной планеты третьего мира – в противовес манящим и блистательным, полумифическим внешним мирам, тем небесам обетованным, куда всяк стремится попасть в награду за земные страдания и лишения (религиозные аллюзии здесь очевидны).

Из других религиозных моментов и так называемых пасхалок, отсылающих главным образом к христианству, следует отметить имя Рейчел/Рахиль (в Ветхом Завете вторая жена патриарха Иакова, долгое время остававшаяся бесплодной), образ Ниандера Уоллеса[7] (Джаред Лето), этого незрячего доктора Франкенштейна XXI века с его комплексом бога

7. Имя промышленного магната и ученого созвучно с именем Иоахима Неандера (1650–1680), немецкого пастора, теолога и церковного композитора, в честь которого была названа долина Неандерталь, место находки неандертальского человека.

и армиями «ангелов», а также очень своеобразное прочтение и вольную трактовку новозаветного сюжета об искушении Христа в Иудейской пустыне. В последовательности длинных, медитативных общих планов (кто-то из зарубежных рецензентов даже вспомнил Тарковского) Кей запечатлен блуждающим среди полуразваленных статуй эротического Сада наслаждений в самом сердце оранжево-красной радиоактивной пустыни Лас-Вегаса, бывшего оазиса греха.

По признанию Роджера Дикинса и Дени Вильнёва, мощная пылевая буря, накрывшая восточное побережье Австралии в конце сентября 2009 года, послужила непосредственным прообразом Лас-Вегаса 2049 года. Этот потусторонний, марсиански-красный или желтоватый оттенок «очень важен в фильме», объясняет режиссер. «Это цвет, который я ассоциирую с детским воображением и с безумием. В данном случае он связан с желанием Кея стать человеком»[8].

Помимо религиозных отсылок, разного рода ностальгических торговых марок («Атари») и широко используемого китайского или японского иероглифического письма в фильме присутствует целый пласт русской культуры, каковой здесь отводится удивительно большое и почетное место. «Первый фильм был выдержан в стилистике панка с азиатским влиянием, – говорит художник-раскадровщик и креативный консультант Сэм Худэки. – Для второго характерен более бруталистский русский стиль»[9].

Этот мотив ведется от большущей кириллической надписи «Целина» (отсылка к роману Шолохова) на теплицах, где беглый репликант выращивает генномодифицированных личинок; продолжается переговорами в радиоэфире на русском языке («Разрешение на оформление пролета… лос-анджелесская полиция» слышно только в оригинальной озвучке). Затем мы видим целую россыпь двуязычных световых вывесок («Горячий», «Бургер» и т.д.) по всему уличному рынку. В другом эпизоде, длящемся всего несколько секунд, огромная призрачно-белая голографическая балерина совершает свои виртуозные па посреди запруженной улицы в сопровождении надписи Soviet Happy – Product of СССР. Фрагмент музыкальной сказки «Петя и волк» Прокофьева звучит в качестве приветственного и закрывающего рингтона Джой. Ну и конечно, набоковский «Бледный огонь» красной нитью пронзает всю ткань киноповествования и дважды цитируется в посттравматическом тесте на психологическую стабильность репликантов (в переработке самого Гослинга):

И кроваво-черное ничто начало ткать
Систему клеток, сцепленных внутри
Клеток, сцепленных внутри клеток, сцепленных
Внутри единого стебля, единой темы.
И, ужасающе ясно
На фоне тьмы высокий белый бил фонтан картины[10].

8. Цит. по: *Lapointe Tanya.* The Art and Soul of Blade Runner 2049. Цит. изд., с. 183.

9. Там же, с. 72.

10. *Набоков В.В.* Бледный огонь. Перевод с англ. Веры Набоковой. М., «Азбука-Аттикус», 2013, с. 32.

Что хотели сказать всем этим авторы фильма? Первое – что в их мрачном неонуаре альтернативного будущего все еще существует Советский Союз, сколь бы жутко это для кого-то ни звучало. Второе – что этот СССР не просто жив к 2049 году, но и по некоторым параметрам даже «живее» самих США, раз он поставляет свою продукцию – в том числе культурную – в самое сердце Америки. (Поставляла ли корпорация Уоллеса – или предшествующая ей корпорация «Тайрелл» – репликантов в Страну Советов, не уточняется.)

Политический и социокультурный аспекты фильма прочитываются четко. Но есть и еще один, самый дальний план, фон, на котором разворачиваются все события: природа, окружающая среда, экология. Она мертва, как мертвы или уже наполовину при смерти эти гнетущие, неуютные, тускло освещенные мегаполисы с бесплодными пустошами и необозримыми полями промышленных отходов промеж них. Флора и фауна вымерли, почва загрязнена и единственное чудом сохранившееся дерево стоит одиноко, высохшее и поддерживаемое оттяжками, словно памятник безвозвратно ушедшему прошлому. Климат пугающе изменился, возможно, вследствие смещения геомагнитных полюсов, вот почему в Лос-Анджелесе попеременно льет дождь и валит снег в разгар лета 2049 года – не есть ли это начало нового ледникового периода?

Уровень моря катастрофически поднялся, что привело к затоплению калифорнийского побережья. Чтобы спасти Лос-Анджелес и его жителей от неминуемого стихийного бедствия, исполинская железобетонная плотина – Морская стена, напоминающая помесь средневековых крепостных редутов с суперсовременными защитными сооружениями, – была воздвигнута вдоль бульвара Сепульведа (самой длинной улицы и транспортного коридора в округе Лос-Анджелес). Мощный «железный занавес» пролег на стыке двух грозных стихий – природной первобытной и современной рукотворной, в попытке предотвратить их слияние. И океан с ревом и яростью накатывал на подножие стены, вековечный и такой же безжизненный, каким он был четыре миллиарда лет назад, в начале архейской эры. Именно об этом, в унисон с набегающими и шумно разбивающимися волнами, с воем и скрежетом, горестно и зловеще «поют» старые аналоговые синтезаторы Ханса Циммера и Бенджамина Уоллфиша; в этом, по моему мнению, и заключается основной лейтмотив «Бегущего по лезвию 2049».

Потеряв все, репликант Кей/Джо в конце концов осознал ответственность за будущее этой и других планет и смиренно разделил судьбу Земли. «Умереть за правое дело – что может быть человечнее?» – всплывают в памяти слова Фрейзы, лидера сопротивления репликантов. Джо умирает как Человек, но обретает при этом и еще что-то большее. ◆

Дмитрий Дурнев

СКАЗКИ СТАРОЙ АМЕРИКИ

Мы решили объявить конкурс школьных сочинений на тему «Трансформеров». Все-таки именно подростки — публика такого блокбастера. Из всех присланных нам текстов мы выбрали талантливую рецензию Дмитрия Дурнева. Вот как он представился: «Мне 17 лет, учусь в 11-м классе МОУ СОШ «Провинциальный колледж» в Ярославле (это такая школа с вычурным названием, а не ПТУ). Если надо, могу прикрепить справку об обучении. Интересуюсь кинематографом и пытаюсь направить свое увлечение в более профессиональное русло».

Как только не обзывают творение Майкла Бэя: от абсолютной безвкусицы до горького диагноза всему Голливуду! И это только малая часть тех наименований, которыми прозвали, а точнее, заклеймили франшизу чуть ли не с первого фильма. Оценки критиков падали, количество номинаций на злосчастную «Золотую малину» росли в геометрической прогрессии, а сборы неизменно увеличивались до выхода на экраны «Последнего рыцаря». Студия Paramount, и так находившаяся в кризисе, мягко говоря, недосчиталась нескольких сотен миллионов. Конечно, можно винить в этом и сайты-агрегаторы вроде Rotten Tomatoes и Metacritic, изрядно изменившие современную конъюнктуру кинорынка, американского точно, но парадокс, с которым неизменно существовали «Трансформеры» с 2007 года, остался: «безвкусное» в глазах критиков зрелище нравится зрителям всего мира, о чем свидетельствуют многочисленная зрительская фан-база и ежегодные сборы. Для маститых снобов самое время продолжить разговор о том, как постепенно портился вкус зрителей, а «Трансформеры» и другая «вульгарщина» собирали с каждой новой частью все больше денег.

«Трансформеры», режиссер Майкл Бэй

«Трансформеры» – это больше, чем фильм, это событие, внесшее свою лепту в формирование современного голливудского рынка. Весь кризис экранизаций комиксов, игрушек и прочего многомиллиардного мерчандайзинга разрешился именно в 2007 году, когда на экраны вышла самая первая часть «Трансформеров» – своим кассовым успехом наравне с «300 спартанцами» она показала, что успех комиксовых франшиз о «Людях Икс» и «Человеке-пауке» далеко не единичный, а уже новомодная тенденция, набирающая обороты с каждым годом. Здесь же появляется первая проблема восприятия фильмов Майкла Бэя: критики в основной своей массе пишут только о коммерческой стороне картин, опуская само содержание и способ его раскрытия из-за «кичевости». Подобные ярлыки «высокого авторского» и «низкого, пошлого» кино в период рассвета высокобюджетных студийных лент все более и более несостоятельны.

В первой части «Трансформеров» главным героем выступает Сэм Уитуики (Шайа Лабаф), выросший в нарочито простой американской семье и думающий лишь о главной красотке всей школы Микаэле (Меган Фокс). Помимо пубертата у Сэма появляется еще пара других проблем: неожиданно купленная за две копейки машина оказывается инопланетянином, а позже встает необходимость спасти Вселенную. Все развивается на фоне того, как бравые солдаты и юные ITшники из правительства безуспешно пытаются разгадать происходящие события, пока все действующие лица не объединятся во что-то вроде союза молодых героев Америки. Несмотря на сумбурный сюжет, фильм буквально заражал всех зрителей мальчишеским азартом. Там было все: от гипертрофированного слоу-мо до боксерских боев между автоботами и десептиконами, двумя вечно враждующими расами разумных железяк. Угодил фильм многим критикам еще и ремесленническим

соблюдением драматургических и монтажных канонов, но попран за вторичность сюжета. При выходе второй части этот пункт в оценке критиков обрел масштаб опухоли: ведь сюжет – это лишь набор клише из всевозможных приключенческих фильмов, сделанный лишь для паузы между экшн-сценами. А что, если клише как единица сюжета – осознанный стилистический шаг этой франшизы?

Все сквозные мотивы-штампы – от становления настоящего героя до критики коллаборационистов-капиталистов и других – словно взяты и сделаны по канону тысячи фильмов, причем всех сразу, но в голову приходит «Властелин колец», одна из самых кассовых и влиятельных кинотрилогий за все существование Голливуда. Экранизация Джексона – это история о борьбе добра и зла в рамках одной личности, целых народов и так далее, удаляясь в метафизику. В «Трансформерах» же такие иррациональные вещи, как добро и зло, упрощаются до «истинных патриотов Америки» и «бюрократической черни» с другими неприятными особами. Тут вам Сэм Уитуики покидает свой дом в провинции, подобной Ширу, и отправляется на войну, которая может стоить ему жизни, дабы пробудить патриотизм, таящийся в сердцах настоящих американцев. Но в сравнении символов человеческого наследия «Трансформеры» играют злую шутку: монолитные статуи древних королей из «Братства кольца», покрытые вековым забвением, превращаются в старые очочки прапрадеда, продающиеся за бесценок на Ebay. Такой перенос классических архетипов на современные реалии сразу очерчивает основное направление риторики авторов, в первую очередь житейской, близкой к самим зрителям.

Особый интерес вызывают и предсказуемые параллели с «Инопланетянином» Спилберга, кстати, продюсера всей франшизы. Помимо сюжетных референсов и пацифистского пафоса, оттеняемого в случае «Трансформеров» бесконечными экшн-сценами, можно разглядеть и некий портрет эпохи: если Е.Т. – это Рейган, то «Трансформеры» – отображение общественного сознания Америки при Буше и после него. Наиболее показательна «Месть падших» (Transformers: Revenge of the Fallen; 2009), где бравые американские солдаты чуть ли не с флагом наперевес защищают мир вместе с «соседями» из другой Галактики, которым попадаются под ноги букашки-бюрократы из правительства. Этот околополитический шлейф тянется с самой первой части: там американский средний класс, среднестатистическая семья Уитуики и дочка угонщика Микаэла проходят через тернии секретных спецслужб, чтобы спасти мир. Поначалу основным полем боя была только Америка, а не все трансатлантическое пространство земного шара в последующих частях. Так, на протяжении пяти фильмов обстоятельства менялись, то подстраиваясь под новомодную политическую повестку, то отстраняясь от нее, добавлялись разные исторические и культурные мотивы (обойдусь без тяжеловесных обвинений в культурной апроприации). Конечно, можно посвятить этому аспекту больше места: как средний класс сменился реднеками, правительственные чиновники – круп-

ными директорами интернациональных фирм. Но все же отсутствие целостности не дает разбросанным по фильмам крупицам политической риторики собраться в единое целое, зато обретает другой оттенок в зрительском восприятии.

Все эти кинореверансы вкупе с актуальным подтекстом являются неким триггером, цепной реакцией на который становится постепенное слияние зрительского и политического бэкграунда с миром «Трансформеров». В результате фильм буквально сближается со своими зрителями, попутно пытаясь закрыть все неувязки и дыры в сюжете за счет бесконечных ассоциаций, приходящих на ум. Но сразу же стоит пояснить, что авторский прием – это слишком громкое заявление, потому что у Майкла Бэя и его коллег-сценаристов все получается абсолютно по наитию, зато без излишней претенциозности. Vulgar auteurism во всей красе!

Если искать некую аналогию «Трансформерам», то невольно можно вспомнить «Грайндхаус» Роберта Родригеса, Квентина Тарантино и других – совершенно дикий оммаж грайндхаусовскому кичу, где штампы и клише составляют язык двух картин – «Планеты страха» Родригеса и «Доказательства смерти» Тарантино. В «Планете страха» игра в пастиш служит основой для памфлета на отчаянную маскулинность родом из боевиков 80-х годов, которая переосмысливается в феминистском ключе. Именно в сравнении с последним «Трансформеры» предстают несостоятельными в плане формы.

Все стиле- и формообразующие элементы «Трансформеров» – от монтажных до операторских приемов – не подчиняются какой-либо логике, а работают просто так, вне зависимости от их целесообразности, что иногда даже смешит. Например, то, как почти трехчасовому фильму присваивают ритм клипа с MTV, а игре в поло – эпический размах, заставит если не засмеяться, то улыбнуться точно.

Как ни парадоксально, именно за счет неряшливости и чрезмерности у «Трансформеров» есть обескураживающий шарм. Такое празднество избыточного стиля и сюжетной полифонии, которую хоть временами и хочется обозвать какофонией, построено без художественных правил, как будто с отрицанием причастности к кино как таковому, что усложняет само восприятие и отменяет критику в свой адрес на корню. Не фильм, а собрание всех взрывов, погонь и перестрелок в мировом кинематографе. В каком-то смысле это идеальный пример былого голливудского кинофастфуда: «Трансформеры» – тот самый мифический бургер из рекламы McDonald's, набитый всем и сразу. Каждый фильм из франшизы Бэя старается на последнем издыхании накормить зрителя взрывами, экшном и несуразным сюжетом до посинения.

Может быть, McDonald's сдает позиции, поэтому и его киноэквивалент кажется устаревшим. С приходом безличностного, усредненного ока критики под названием Rotten Tomatoes и Metacritic студии пытаются играть по правилам: злосчастная средняя оценка теперь может собрать фильму кассу, наравне с обладанием премиями «Оскар» или

«Трансформеры: Месть падших», режиссер Майкл Бэй

«Золотой глобус». Например, продюсеры из Disney с каждым годом лишь пытаются придать штампам со взрывами излишнюю художественность, которая дистиллирует все веселье до просчитанных формул успеха. Кинокомиксы превратились в некий компромисс между вкусом искушенной публики и запросами рядовых зрителей. Хотя, конечно, это и дело времени: расцвет сериальной культуры, Netflix и усиливающегося ценза зрителей играет свою роль. Угасающая популярность «Трансформеров» легко объяснима: звезды 2000-х современным школьницам не интересны, а формат киносериала от Marvel с двумя-тремя фильмами в год уже привычная вещь, которую пытается воспроизвести каждая вторая студия-мейджор. Учитывать еще стоит и дифференциацию современного американского общества, так что духовное единение с фильмом могут испытывать до сих пор только жители России – ее политическая риторика чуть-чуть напоминает США в 2007-м. Не на руку «Трансформерам» играет и развитие феминизма с гендерным равенством: мир Бэя с его беспомощными и сексапильным женскими персонажами все труднее и труднее не воспринимать как артефакт из нулевых. Забавно, что даже Роузи Хантингтон-Уайтли, игравшая подружку Уитуики в «Темной стороне Луны» (Transformers: Dark of the Moon; 2011), позже появилась в роли одной из жертв патриархального тирана Несмертного Джо из недавнего «Безумного Макса».

Несмотря на это, в декабре выходит новая часть франшизы, рассказывающая о приключениях знакомого с первой части желтого робота Бамблби, разговаривающего звучными радийными репликами. В этот раз сюжет, судя по трейлерам, «ненавязчиво» повторяет самых первых «Трансформеров», только вместо Лабафа сияет восходящая поп-звезда и актриса Хейли Стайнфелд. «Бамблби» скорее выглядит как прощальная ода мальчишескому максимализму, а не начало новой волны

«Трансформеры: Последний рыцарь», режиссер Майкл Бэй

«Трансформеров», несмотря на наполеоновские планы Paramount по десяткам ответвлений и приквелов. Оставить в покое автоботов и десептиконов – вещь сама собою напрашивающаяся, ведь даже сам Майкл Бэй покидает свое неизменное режиссерское место. Хоть Бэя и причисляют к «плохим» режиссерам, но в его состоятельности сомневаться не стоит: «Трансформеры» – его дитя от и до. Так что, потеряв режиссера, франшиза может потерять и лицо.

Прощания всегда тяжелы, но необходимы как самой Paramount, погрязшей в долгах и кризисе, так и зрителям, неустанно смотрящим спарринг роботов с 2007 года. Увы, эпоха «Трансформеров» стремительно уходит, и лучшее, что можно сделать сейчас, – оставить любимых автоботов позади, давая раскрыться в полной мере машинному ритму комиксной монополии Кевина Файги[1], вступающей совсем скоро в свою четвертую фазу. Переживать же за творение Бэя совсем не стоит, как минимум в России, где, наверное, почти каждый второй школьник не понаслышке знает о существовании «Трансформеров» и неразрывно связывает их со своим детством (автор этого текста так точно), а такое обычно не забывается. ◆

1. Кевин Файги – американский продюсер, глава Marvel Studios. – *Прим. ред.*

Максим Трудов

КИНО И КОМИКСЫ

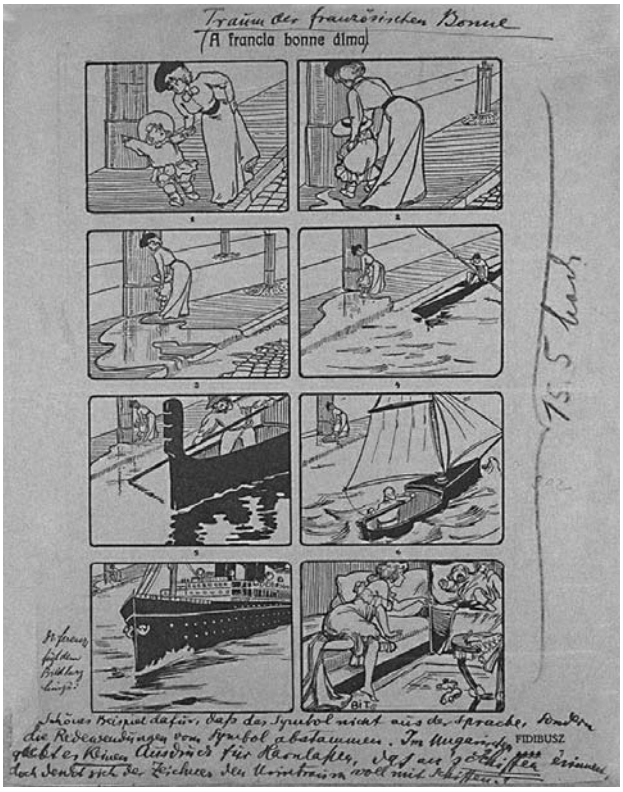
Комиксы давно проникли во все сферы жизни, как бы кто-либо ни пытался это отрицать. Гёте считается первым комикс-критиком, который положительно отозвался о «литературе в гравюрах» Тёпфера. Пабло Пикассо пробовал себя в фигуративной нарративности (не путать с художественным направлением начала 60-х годов), рисуя «Мечты и ложь Франко» в 1937 году, а группа Pink Floyd спрятала Доктора Стрэнджа на обложке своего второго альбома. Веселые картинки даже засветились в психоанализе: в своей первой крупной монографии «Толкование сновидений» Зигмунд Фрейд использовал только одну иллюстрацию, и она – комикс.

В стороне не остались и причастные к миру кино: Эйзенштейн добавляет рисованные истории во «Всеобщую историю кино», в детстве братья Коэн читают комикс-пародии на известные кинокартины в журнале MAD, а Роман Поланский любит добавлять персонажей «Приключений Тинтина» в свои фильмы. Несмотря на отношение общества к комиксам как к «низшему искусству», никакие предубеждения не помешали Федерико Феллини, которого секретарша во время звонка Стэну Ли[1] нарекла Фредом Фелони[2], в 1965 году посетить редакцию Marvel. Несколько лет спустя комиксист встречался с Аленом Рене, и французский режиссер даже выражал желание выпустить Человека-паука на широкий экран, но их совместные проекты так и не увидели свет.

Седьмое и Девятое искусства (кино и комиксы соответственно) всегда старались поддерживать взаимовыгодные отношения, о чем в последнее время как нельзя красноречивее говорят сборы фильмов Marvel (рекорд за первые выходные по всему миру принадлежит «Мстителям: Война бесконечности»), а также рост внимания к историям в картинках у ранее не заинтересованной аудитории. Так что любопытно обозреть

1.
Стэн Ли – писатель, актер, продюсер, телеведущий, сценарист, редактор и создатель множества персонажей комиксов, бывший президент и председатель Совета директоров издательства Marvel Comics. – *Прим. ред*.

2.
Felony (*англ.*) – тяжкое преступление.



Единственная иллюстрация в «Толковании сновидений» Зигмунда Фрейда

многообразие взаимовлияния кино и комиксов, ограничившись самыми яркими примерами последних лет.

Комиксы покоряют экраны

В плане отношений «кино + комиксы» показательна карьера Марка Миллара, который взял лучшее от обоих миров. В его Ultimates Ник Фьюри был срисован с Сэмюела Л. Джексона, и сама серия впоследствии легла в основу киновселенной Marvel первой волны. Экранизации его работ за пределами «большой двойки» Marvel и DC («Особо опасен!», «Пипец», «Kingsman: секретная служба») превосходят оригиналы, и недавно стало известно, что Netflix приобрела его компанию со скромным названием Millarworld и теперь занимается выпуском его комикса The Magic Order.

Но мир экранизаций рисованных историй не ограничивается блокбастерами. Уже три полных метра снято по работам классика американского андерграунда Дэниела Клоуза, среди которых известный «Призрачный мир» о тяжелой жизни девочки-подростка в исполнении Скарлетт Йоханссон. Вполне возможно, что вслед за прошлогодним «Уилсоном» с Вуди Харелсоном в главной роли появится и киноверсия вышедшей в 2016 году «Пэйшенс». Также не стоит забывать и о короткометражках, вдохновленных комиксами Клоуза, среди которых и скандальный Howard Cantour.com. Имени художника не было в титрах, за что режиссеру Шайе Лабафу пришлось публично извиняться. Однако в Голливуде читают не только Клоуза: «Как разговаривать с девушками на вечеринках» от Фабио Муна, Габриэля Ба и Нила Геймана, «Мой друг Дамер» Дерфа, а также «Конец ***ого мира» Чарльза Форсмана являются одними из самых видных графических романов, которые были недавно экранизированы в США и Великобритании.

В стороне не остаются и европейцы. Идательство Dupuis всячески пытается создать собственную комикс-вселенную, выпустив за последние два года фильмы про таких любимцев публики, как Гастон, Малыш Спиру и дуэт Спиру и Фантазио. Продюсеры возлагали настолько большие надежды на киноадаптации, что даже открыли тематический парк, но отзывы как зрителей, так и посетителей аттракционов довольно скептичны. А ведь экранизациям франко-бельгийских комиксов

светило большое будущее, заявленное «Астериксом: Миссия Клеопатра», но даже его режиссеру Алену Шаба не удалось повторить свой успех, выдав довольно посредственный фильм про еще одного персонажа журнала Спиру – Марсупилами. И если две последние ленты получали широкий прокат и даже выходили в России, то остальные лишены подобных амбиций и предназначены в основном для франкоязычного зрителя.

Удачнее на их фоне смотрится «Валериан», основанный не на столь известном оригинале, который тем не менее, по мнению многих журналистов, оказал прямое влияние на «Звездные войны»: в разрозненных номерах 1000-страничной саги встречаются и бикини Леи, и карбонитовая заморозка, и даже обезображенные лица, скрытые темными забралами угрожающих шлемов. Тем не менее Люку Бессону подобная реклама не помогла, хоть ему даже пришлось повлиять на законодательство родной страны, и долгострой не окупился, но поставил рекорд по премьерным показам на территории Франции.

Комикс Dull Margaret, автор Джим Бродбент

В последнее время не особенно удачными оказались и голливудские попытки адаптировать европейский материал. Пока Sony отказывает Генди Тартаковски в проекте мультфильма про Попая (легенды комиксов начала прошлого века), постоянно падающие сборы не мешают компании выпускать по полнометражке про смурфов каждые два года. Ни одна из них, однако, художественно не может сравниться ни с «Тинтином» Спилберга, ни с картиной «Сквозь снег» Пона Чжун Хо, которые также основаны на франко-бельгийских комиксах.

Не умеют в мировой столице кино и обращаться с мангой. Как и критики, зрители не были впечатлены «Призраком в доспехах» и «Тетрадью смерти», хоть к последнему и был недавно одобрен сиквел. Со скепсисом смотрят и на еще не вышедшую «Алиту» Роберта Родригеса, который оставил главной героине характерные для манги крупные глаза. Результат подобного решения, а также многие другие раскрытые в трейлерах детали получили разрозненные реакции даже у фанатов оригинальной серии, но может статься, что на результате положительно скажется участие в проекте Джеймса Кэмерона в качестве продюсера.

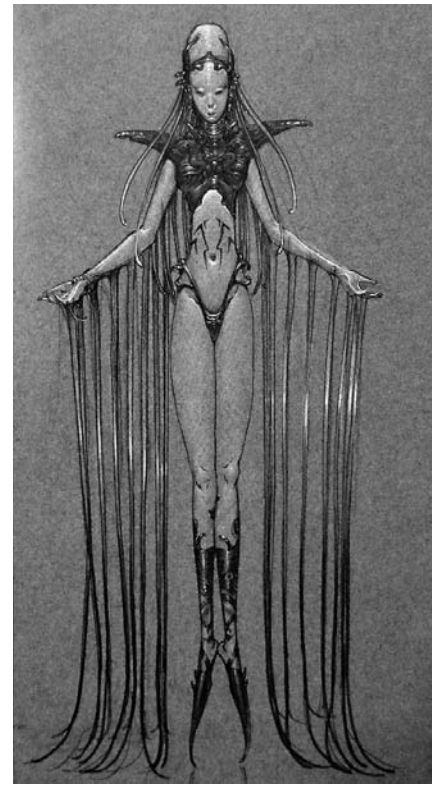
Комикс Dull Margaret, автор Джим Бродбент

Кино в гостях у комикса

Хоть сестры Вачовски и подарили нам экранизацию графического романа Алана Мура и Дэвида Ллойда «V – значит вендетта», выступив в роли сценаристов и сопродюсеров режиссерского дебюта их помощника Джеймса МакТига, на этом их участие в создании комиков не ограничилось. Так, после выхода «Матрицы» они создали издательство Burlyman Entertainment для выпуска комиксов, рассказывающих короткие истории из мира кинотрилогии, но не связанные с ней сюжетно. Изначально работы были опубликованы на официальном сайте, причем к некоторым из них Вачовски сами написали сценарий. Впоследствии они дали возможность выпустить в рамках того же издательства собственные серии Джефу Дерроу и Стиву Скроусу, которые отвечали за концепт-арт и раскадровку «Матрицы» соответственно. О Burlyman Entertainment уже давно ничего не слышно, и «Шаолиньский ковбой» Джефа Дерроу перекочевал в другое издательство, но можно увидеть символ компании, равно как и ее продукцию, в «V – значит вендетта» и «Спиди-гонщике».

Вачовски не единственные голливудские звезды, окунувшиеся в мир комиксов. Например, Даррен Аронофски, который работал над своей версией «Бэтмена» до Кристофера Нолана, долго не мог снять «Фонтан», и, после того как в Warner Bros. закрыли проект на стадии предпродакшна в 2002 году, он обратился в Vertigo Comics с намерением выпустить графический роман на основе заготовленного для фильма сценария. В результате, как мы знаем, картина все-таки вышла и комикс появился на полках магазинов за год до премьеры. На этом карьера Аронофски в комиксах не закончилась, и он решил попробовать сценарий своего будущего фильма «Ной» также в формате графромана. С первыми альбомами четырехтомного комикса сперва смогла ознакомиться только франкоязычная публика, получив возможность глубже погрузиться в новое прочтение Ветхого Завета и настроение древнего пост-/предапокалипсиса, а также попутно отметив, что великаны-ангелы смотрятся уместнее в формате комикса, нежели библейского киноэпика. И хоть «Мама!» не имеет своей «режиссерской» версии в виде рисованной истории, ее официальный постер был создан Джеймсом Джином, чьи обложки украшают известную серию комиксов «Сказки» Билла Уиллингэма.

Формула «нет денег на фильм – делай комикс» понравилась и Джиму Бродбенту, известному актеру второго плана («Гарри Поттер», «Мулен Руж!», «Дневник Бриджит Джонс» и бесчисленное количество других фильмов). Первая авторская работа британца под названием Dull Margaret вышла этим летом и повествует о тяжелой доле женщины в мире, вдохновленном картинами Питера Брейгеля-старшего. За рисунок отвечает Дикс, и по комиксу заметно, что с представленными сценами секса и насилия было сложно найти подходящих спонсоров.

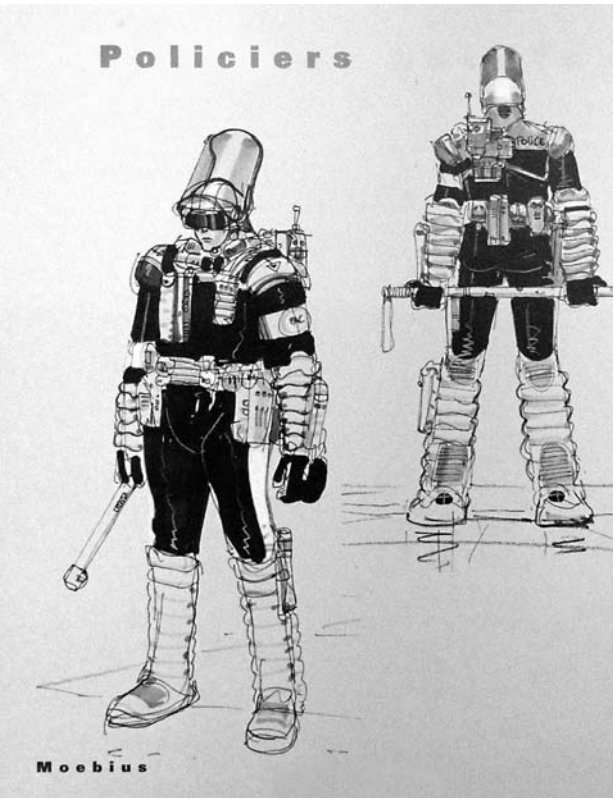


Эскиз Мёбиуса для фильма «Пятый элемент», режиссер Люк Бессон

Нарисуй мне фильму

До того как Дэн О'Бэннон написал сценарий к «Чужому», Алехандро Ходоровски позвал его работать над экранизацией «Дюны». В ожидании начала съемок, которые по многим причинам так и не состоялись, скучающий и бедствующий в Париже американец показал раскадровки своего личного проекта Мёбиусу, вместе с которым он занимался киноадаптацией. Последний был профессиональным комиксистом и предложил воплотить идею сценариста в виде короткой графической истории, которая в результате оказала влияние на фильмы «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, «Империя наносит ответный удар» Джорджа Лукаса и вдохновила Ходоровски перенести свое видение «Дюны» в формат Девятого искусства совместно с тем же Мёбиусом, что подарило нам культовый «Инкал».

Профессиональная карьера Мёбиуса – один из ярких примеров художников комиксов, которые попали в Голливуд, и за его концепт-артом можно наблюдать в «Троне», «Пятом элементе» и даже «Космическом Джеме». Подобным образом начинал и Майк Миньола: после работы над внешним видом персонажей в «Атлантиде» и «Блэйде» он довольно скоро добился экранизации собственного произведения – «Хеллбоя». Сотрудничество с режиссером Гильермо дель Торо и актером Роном Перлманом подарило нам дилогию про блудного сына Преисподней, и Миньола всячески пытался добиться продолжения, но в прошлом году стало известно, что анонсированный перезапуск не будет иметь ничего общего с первыми двумя фильмами. Учитывая масштаб вселенной Хеллбоя, речь может идти и о появлении новой франшизы, учитывая богатство мира, представленного в оригинале. Однако новость была встречена фанатами со смешанными чувствами, потому что многие таили надежду на триквел с тем же постановщиком и ведущим актером. Так или иначе, Миньоле повезло с экранизациями больше, чем ранее упомянутому Мёбиусу. Долгое время Николас



Эскиз Мёбиуса для фильма «Пятый элемент», режиссер Люк Бессон

Рефн рассказывал всем, как собирается снять «Инкал», и специально встречался для этого с Ходоровски, но вскоре его планы изменились, и сумасшедшей саге о спасении вселенной с помощью алхимических практик и каббалы не было суждено увидеть свет.

Ходоровски стал одним из редких кинематографистов, пришедших в мир комиксов и оставшихся в нем, продолжая создавать произведения в обоих медиумах. Ему уже под девяносто, а количество написанных им графроманов продолжает расти, и его последний фильм «Бесконечная поэзия» вышел два года назад. Более привычно видеть, как комиксисты пытаются попасть в киноиндустрию или хотя бы в сериалы. Видный автор Уоррен Эллис, по чьим комиксам сняты «Железный человек–3» Шейна Блэка и «РЭД» с Брюсом Уиллисом, отметился в нетфликсовской «Кастлвании», а сценарист нуарных графических детективов Эд Брубейкер участвует в написании «Мира Дикого Запада». Тем не менее больше всего комиксистов в свое время собрал сериал «Остаться в живых», среди которых многочисленные лауреаты премии «Айснер» Брайан К. Вон и Джеф Лоэб. Последний помимо прочего писал для «Тайн Смоллвиля», сериала про молодого Супермена, и в дальнейшем работал над сериалом «Герои» про людей со сверхспособностями.

Говоря о художниках, чья карьера связана как с комиксами, так и с фильмами, нельзя не упомянуть Фрэнка Миллера. После работы над «Сорвиголовой» он написал и нарисовал «Возвращение Темного рыцаря» – переосмысление истории Бэтмена, которое стало столпом новой эры мрачных комиксов. Однако Миллеру было тесно в рамках Девятого искусства, и он пробовал себя в качестве сценариста в голливудских проектах. Сперва с большими правками вышел написанный им «Робокоп-2», после «Робокоп-3», а затем последовал большой перерыв в 10 лет, пока он не встретился с Робертом Родригесом, который заинтересовался его «Городом грехов». Сцены в фильме были практически срисованы с комикса, для чего их подвергали сильной компьютерной обработке с целью сохранения своеобразной эстетики оригинала. Стильный нуар стал режиссерским дебютом Миллера, который не остановился на достигнутом и самостоятельно занялся постановкой «Мстителя». Кинолента повторяет эстетику «Города грехов» и основана на персонаже комикс-классика Уилла Айснера, в честь которого

была названа вышеупомянутая престижная премия, сравнимая с «Оскаром» или «Эмми». К несчастью, результат получил преимущественно отрицательные отзывы, и больше Фрэнк Миллер не занимался режиссурой в одиночку.

В Европе комиксисты также занимаются переносом на широкий экран собственных комиксов. Энки Билал, чей рисунок отличается своеобразной эстетикой, старался сохранить ее в своих фильмах: в самом раннем «Бункере «Палас-отель» он добивался создания сюрреалистичности происходящего за счет света и обильного грима, а в «Бессмертных: Война миров» довольно грубая компьютерная графика начала нулевых служила для изображения богов и пейзажей из другой вселенной.

Комикс «Возвращение темного рыцаря», автор Фрэнк Миллер

У создателя «Кота раввина» и «Генсбура. Любовь хулигана» Жоана Сфара уже был опыт работы в анимации, когда он взялся за экранизацию своих комиксов, чем не могла похвастаться Маржан Сатрапи. Автобиографический графроман «Персеполис» рассказывал о ее побеге из родного Ирана еще в подростковом возрасте, и анимационный фильм получил приз жюри Каннского фестиваля, премию «Сезар» за лучший дебют и лучший адаптированный сценарий, а также был номинирован на премии «Оскар» и «Золотой глобус». Однако, как и на момент написания своего первого графического романа, у нее не было опыта работы в выбранной ею сфере, поэтому, объединив свои усилия с другим комиксистом по имени Виншлюс, она постигала основы режиссуры и мультипликации. Успех «Персеполиса» вдохновил ее на адаптацию своей другой работы – «Цыпленок с черносливом», но уже в формате кинофильма, после чего она утеряла какой-либо интерес к Девятому искусству, сняв «Голоса» с Райаном Рейнолдсом в 2014 году и приступив к работе над байопиком «Радиоактивно», в котором главную роль Марии Кюри исполнит Розамунд Пайк.

Подобная практика не чужда и Японии, в которой Кацухиро Отомо снял культового «Акиру», празднующего в этом году свое двадцатилетие. Так как манга на тот момент еще не была закончена, представленная в анимэ версия является одновременно и адаптацией, и альтернативой оригиналу. Тягу к постановке также испытывал Сатоси Кон, предпочитая не возвращаться к сюжетам своих комиксов, а продолжая развивать интересующие его темы, наиболее раскрытые в «Паприке» и «Актрисе тысячелетия».

Комикс «Хеллбой», автор Майк Миньол

Как бы то ни было, комиксисты могут попробовать себя не только в качестве режиссеров, сценаристов и художников, но и актеров. Камео Стэна Ли стало неотделимой чертой киновселенной Marvel, но этим занимался и Фрэнк Миллер, которого на пару секунд можно увидеть в «Робокопе-2» и «Сорвиголове» 2003 года, а также Брайан Ли О'Мэлли, чье лицо мелькает в «Скотте Пилигриме...» Эдгара Райта. Однако есть примеры более продолжительного появления комиксистов на широком экране, причем в не связанных с их работами произведениях. Так, Уго Пратт, известный итальянский автор приключений о Корто Мальтезе, а по совместительству и родственник Уильяма Пратта, более известного как Борис Карлофф, сыграл роль хладнокровного мафиози по имени Борис в «Дурной крови» Лео Каракса.

Покажи, что читаешь

Комиксы могут попасть в кино не только через своих создателей, но и напрямую в виде журналов, альбомов или книжек небольшого формата. В «Безумном Пьеро» Жан-Поль Бельмондо едва поспевает за Анной Карина, не расставаясь с классикой французского комикса Les pieds nickelés, а сын фермера, на чьем участке приземлился Марти Макфлай, принимает героя «Назад в будущее» за инопланетянина с обложки Tales from Space. Мы видим первые выпуски историй про Бэтмена и Супермена в тайнике с золотом, когда Бен Аффлек собирается покинуть свою базу в «Расплате» Гэвина О'Коннора, и в «Хорошем времени» братьев Сэфди кусочек комикса Мэтта Фьюри с лицом злополучного Лягушонка Пепе служит промокашкой для наркотиков.

Комиксы уже давно являются частью западного общества, отчего их появление на экране выглядит естественно. Больший интерес вызывают примеры того, как сценарист и режиссер добавляют рисованные истории как незаметную деталь, которая служит комментарием происходящего на экране. В «Поймай меня, если сможешь» Стивена Спилберга неуловимый персонаж Леонардо Ди Каприо читает комиксы про Флэша – супергероя со способностью быстро перемещаться. Главная героиня «Джуно» Джейсона Райтмана находит мангу про беременную Юки, которая, как и она, находясь в непростом положении, смело справлялась с невзгодами, хоть и более кардинальным путем – с помощью восточных единоборств и холодного оружия. Появление

комикса Spider-Girl в руках Дмитрия Дюжева является одним из многочисленных признаков проникновения западной культуры на территорию бывшего Советского Союза, показанных в «Жмурках» Алексея Балабанова.

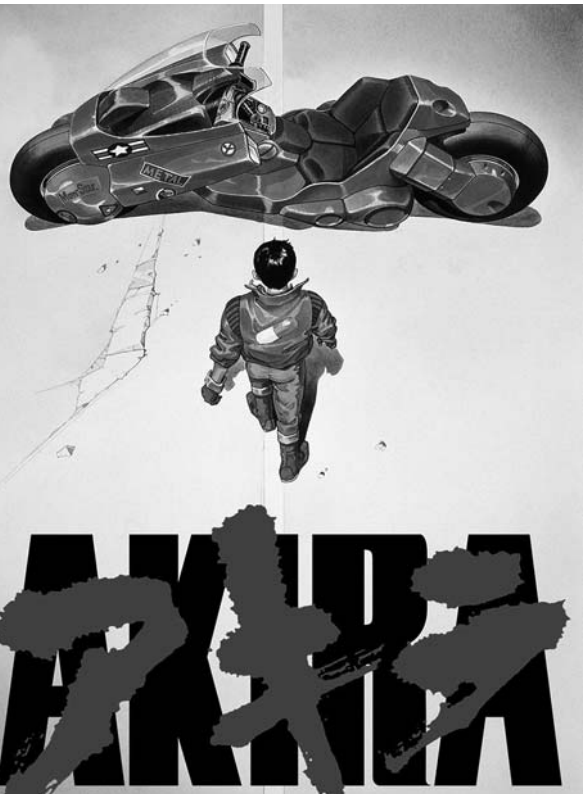
Занятно наблюдать за эволюцией образа автора комиксов в кино. Если в «Как пришить свою женушку» Ричарда Квайна художник коротких комикс-стрипов по типу «Гарфилда» и «Чарли Брауна» живет в огромном особняке с собственным слугой, что, безусловно, отличалось от реального положения дел в 1965 году, то в «Мозаике» Стивен Содерберг показывает нам художника комиксов, который нанимается разнорабочим в дом детской писательницы в исполнении Шэрон Стоун. Современный американский режиссер не стесняется добавить разговор о том, кого больше предпочитает художник, Мёбиуса или Кирби, хоть большинство из зрителей не в теме и впервые слышат имена классиков Девятого искусства. Комиксист уже не воспринимается как нечто странное, и штатный комиксист в лице Джейка Джилленхола из «Зодиака» Дэвида Финчера никак не выделяется на фоне своих коллег, а его род занятий не определяет его поведение. Точно так же и персонаж Кристиана Слейтера в написанной Квентином Тарантино «Настоящей любви» заявляется в самом начале как продавец комиксов, что никак больше не влияет ни на развитие истории, ни на раскрытие персонажа.

Комикс Ultimates, автор Марк Миллар

Комиксы без комиксов

Однако любопытнее всего взглянуть на то, как комиксы и фильмы повлияли на языки друг друга. В случае с первым все довольно очевидно: при создании обложек художники иногда обращаются к известным киноафишам, а сценаристы зачастую пишут свои тексты подобно голливудским коллегам, хоть и общепринятой практики не существует.

В случае с кино на ум сразу приходят примеры динамичного сплит-скрина, как в «Халке» Энга Ли, или же облачка мыслей Харви Пекара в исполнении Пола Джаматти из «Американского великолепия». Но самым масштабным изменением стало влияние сериального формата супергеройских комиксов на основанные по ним фильмам, что как нельзя лучше иллюстрирует масштабный кроссовер «Мстители: Война Бесконечности». Некоторые критики сетовали на обилие персонажей



Анимэ «Акиру», режиссер Кацухиро Отомо

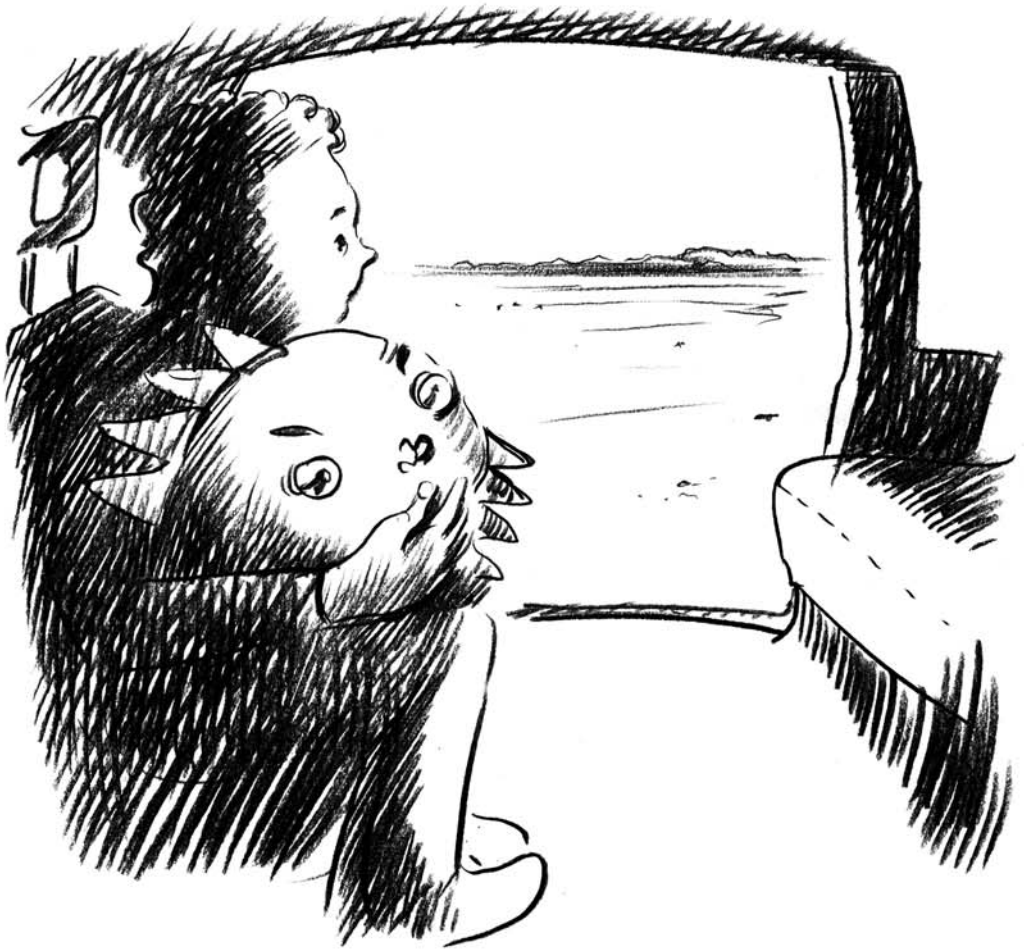
и отсутствие у них подобающего введения, что только подчеркивает новый формат систематического построения киновселенной, в которой для понимания одного элемента порой необходимо ознакомиться со всеми остальными. Успех Marvel мотивирует глав других компаний, которые заявляют о создании картин по похожей схеме, однако никто из них пока не добился подобных успехов, кроме самой Disney, которая таким образом проектирует развитие киновселенной «Звездных войн».

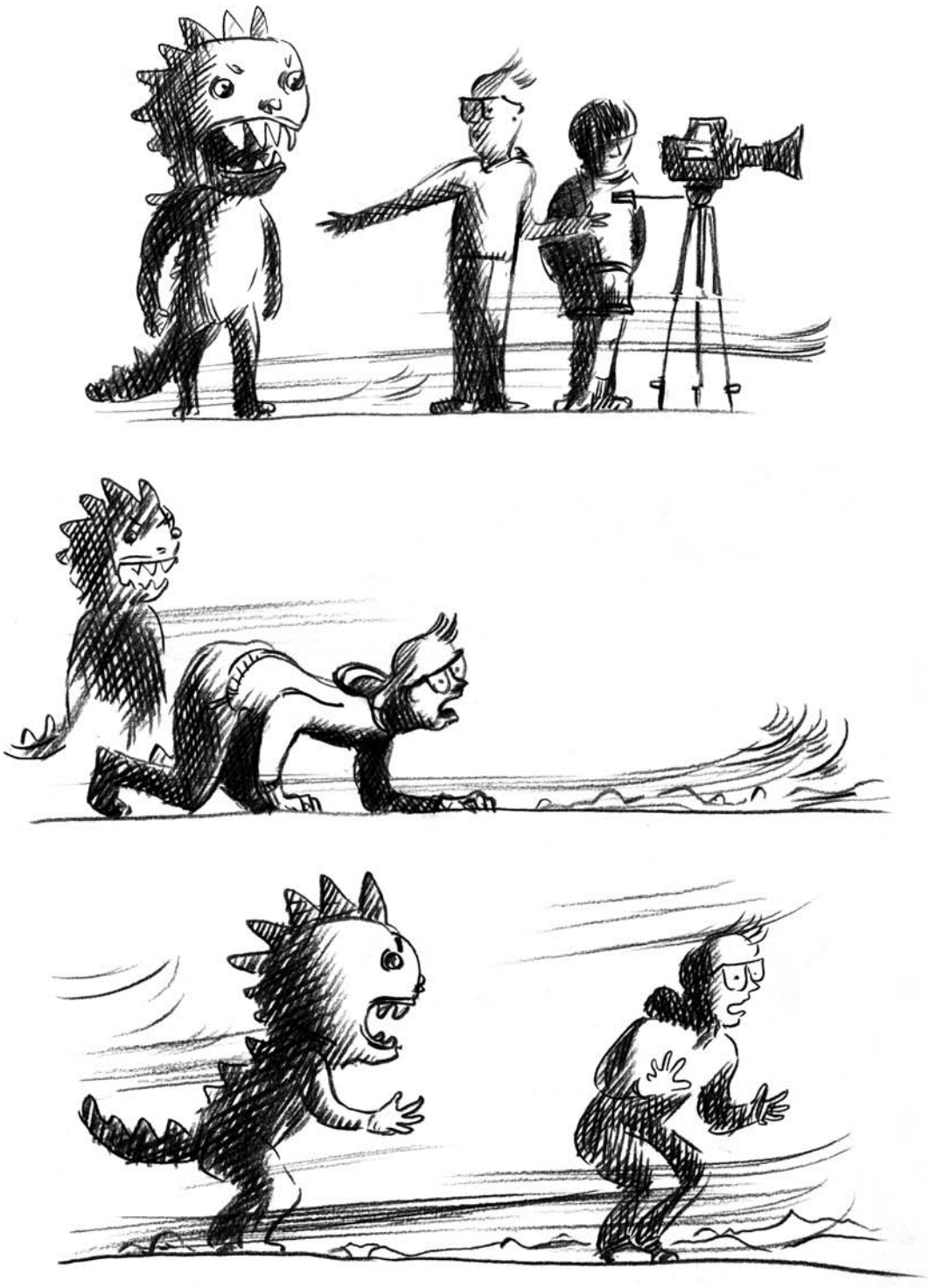
Термин «кинокомикс» в отечественной прессе зачастую служит для лаконичного определения фильмов про супергероев, как, например, «Защитники» Сарика Андреасяна, которые не имели графического первоисточника. Иногда журналисты называют так и независимое кино, но это скорее исключение, подтверждающее правило. Интереснее замечать случаи употребления этого понятия по отношению к совершенно далеким от комиксов фильмам, как в случае с «Гоголем» Егора Баранова. При этом в одной из статей было написано: «классический российский кинокомикс», будто речь идет об уже устоявшемся явлении. Автор не видел в этом никакого противоречия в силу того, что он, как и многие другие журналисты, путает понятия «блокбастер» и «кинокомикс». Последний стал очень частым явлением и разделяет некоторые признаки с первым, но является при этом более узким понятием.

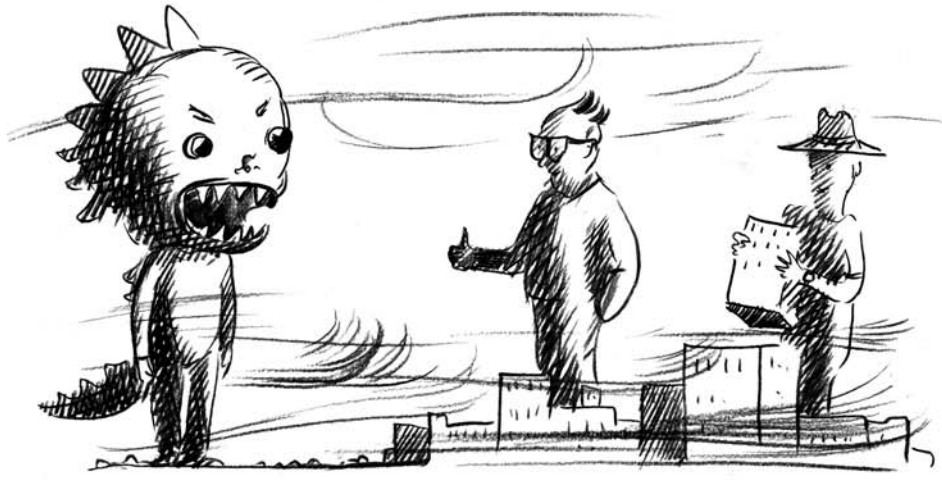
Подводя итог продуктивных взаимоотношений кино и комиксов, нельзя не затронуть и темную сторону данного союза. Имена Стива Дитко и Джека Кирби стали появляться в титрах Marvel относительно недавно, тогда как именно они совместно со Стэном Ли рисовали первые истории про Человека-паука, Фантастическую четверку и многих других супергероев, во многом определив популярность персонажей. Также есть и те, кто утверждает, что в природе не существует верной киноадаптации комикса, и среди них сам Алан Мур, автор «Хранителей» и «V – значит вендетта». Разочаровавшись экранизацией «Лиги удивительных джентльменов», он перестал интересоваться другими экранизациями, отказываясь при этом от начислений в пользу художников. По словам британца, который недавно официально заявил о своем уходе из Девятого искусства, его истории были написаны с учетом возможностей комикса, отчего их перенос в другую сферу ведет к искажению авторского замысла.

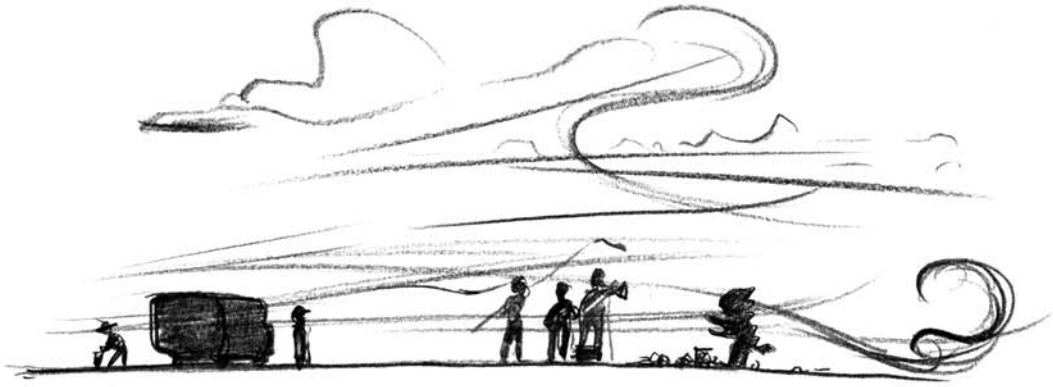
Так или иначе кино и комиксы тесно связаны и их взаимопроникновение будет со временем усиливаться. Уже сейчас существует фестиваль BD6Né, организованный молодыми активистами в Париже и посвященный исключительно этим фильмам и рисованным историям. Пока подобные тенденции преобладают исключительно на Западе или в Японии, в России же Девятое искусство пока соприкасается с Седьмым в виде сопроводительного материала, а не основы, хоть и есть пример «Майора Грома». Тем не менее рано говорить о том, в каком направлении будут развиваться отношения комиксов и кино в России, но уже сейчас встречаются интересные находки, которые не имеют аналогов за рубежом. Так, Эльдар Кархалёв в своей книге «Помогите найти фильм» использует формат рисованных историй, чтобы проиллюстрировать найденные им на форумах описания различных фильмов от людей, которые не помнят их названия. По комиксам сложно понять, о каком именно кино изначально шла речь, что не умаляет оригинального подхода художника-постановщика «Бумажного солдата» и «Тряпичного союза», а, наоборот, вселяет надежду в особый путь кинокомиксов в бывших странах Советского Союза. ◆

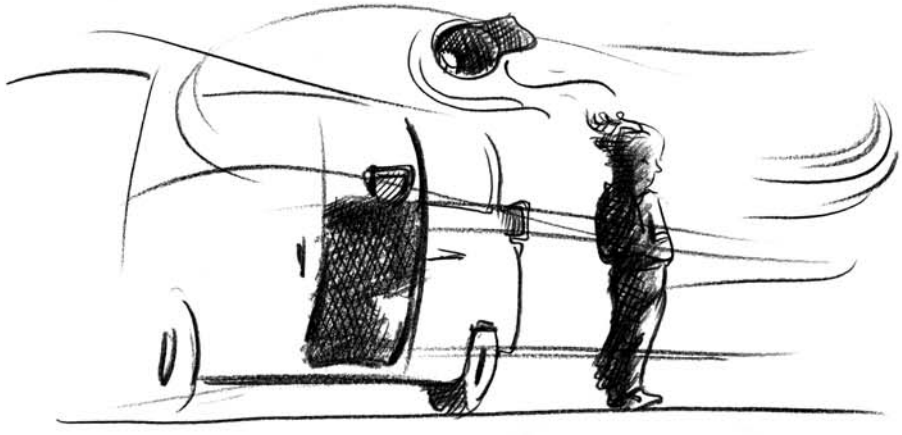
Дракон
Эльдар Каркалёв

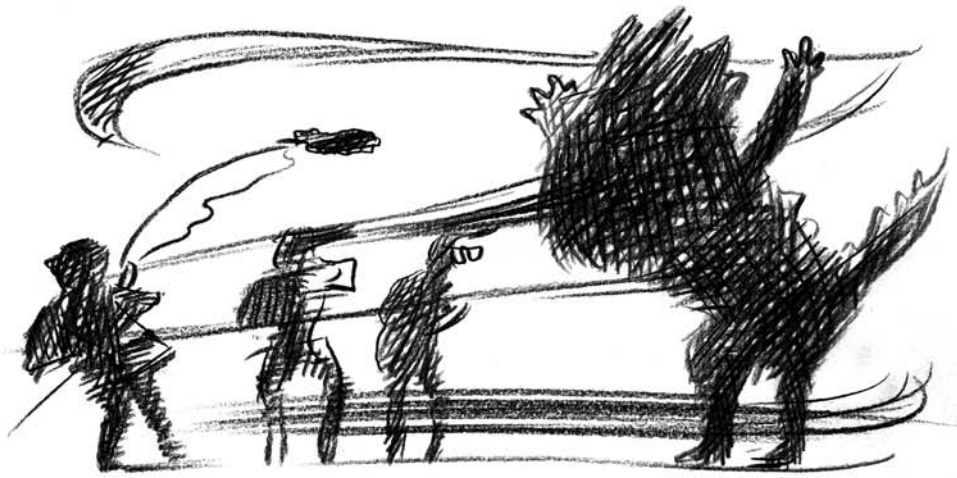


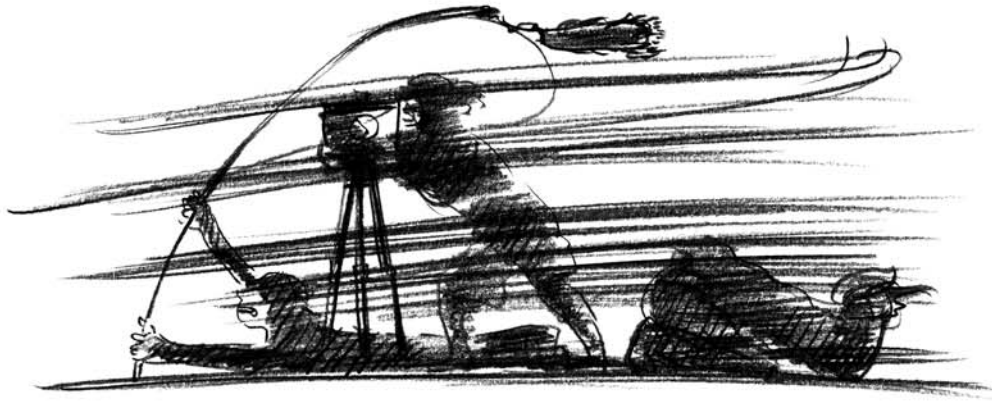


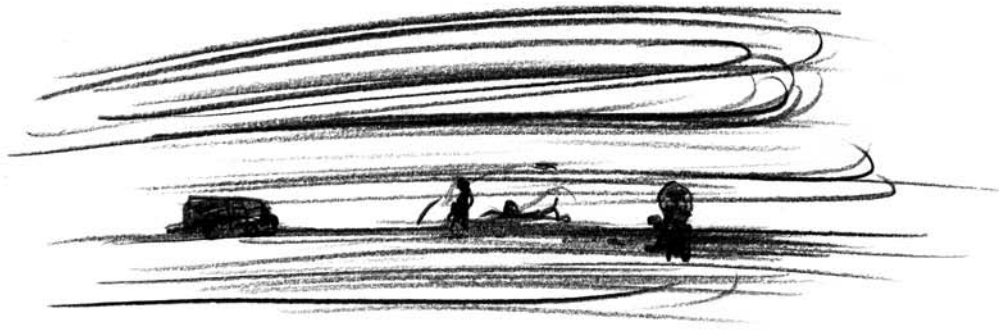


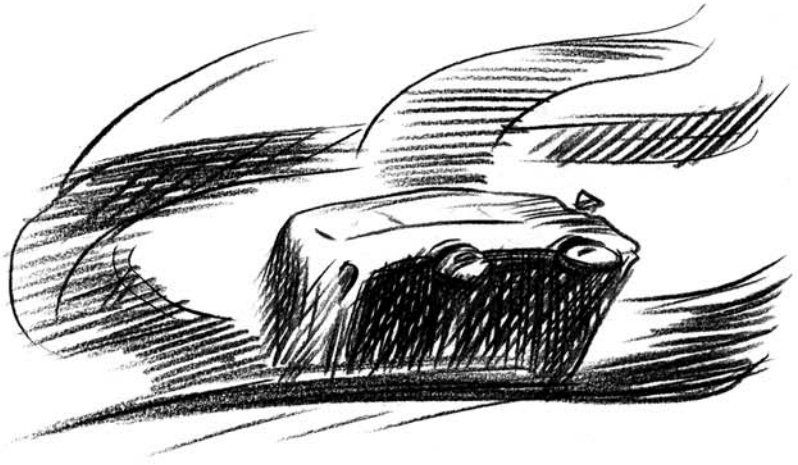


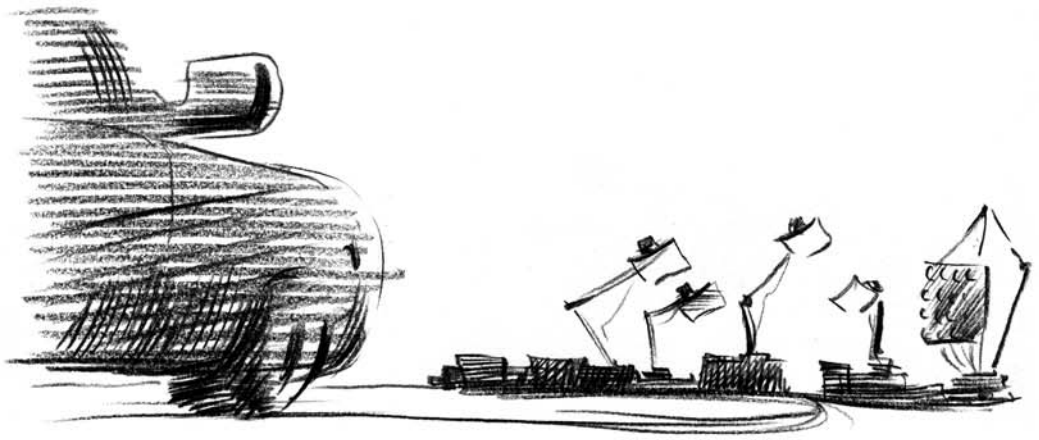


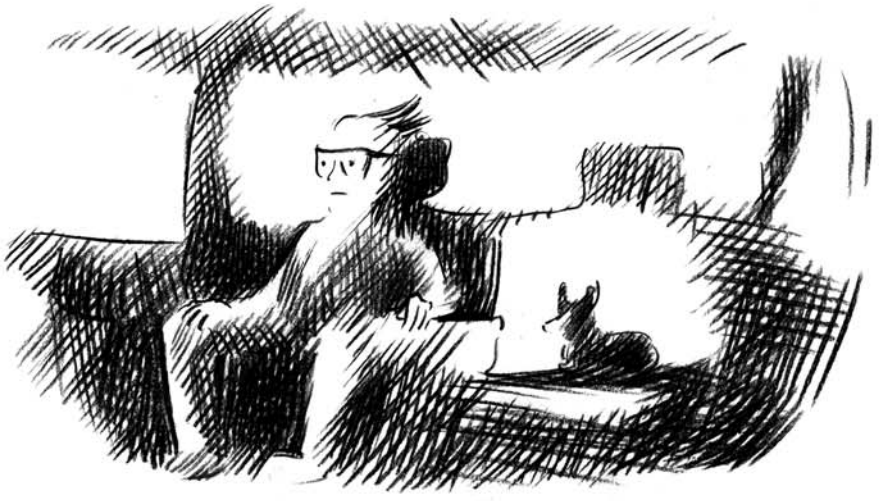


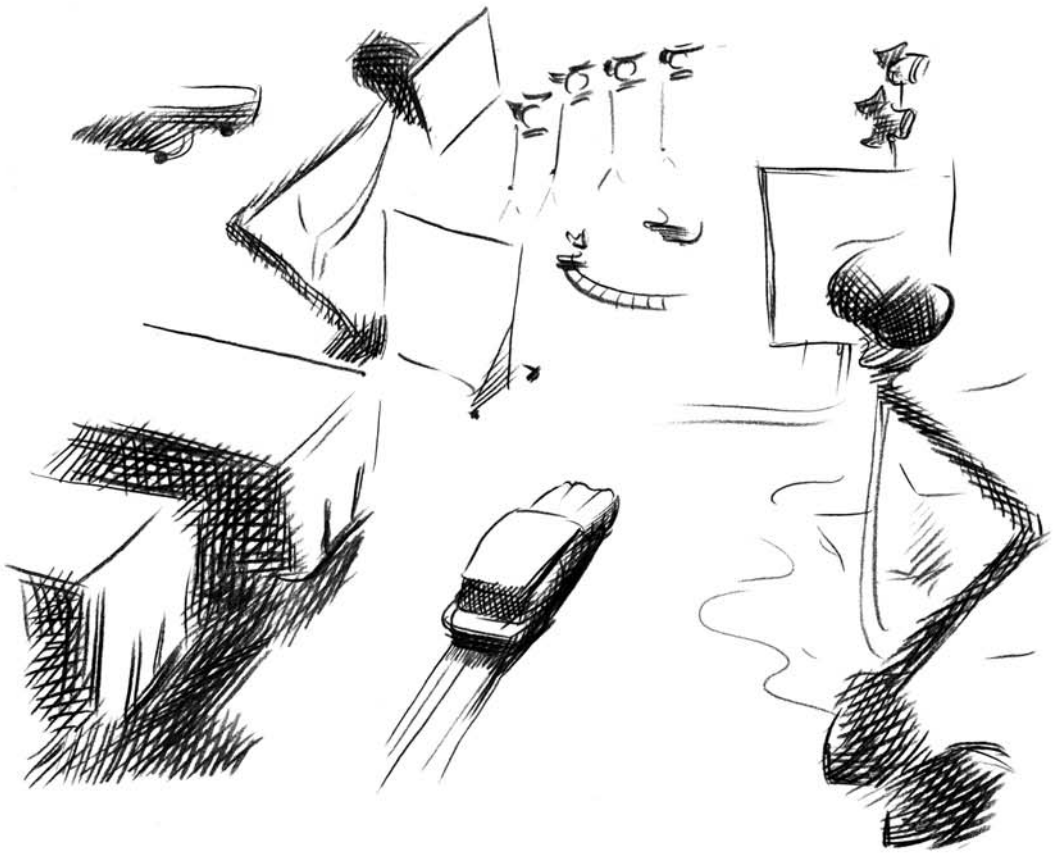


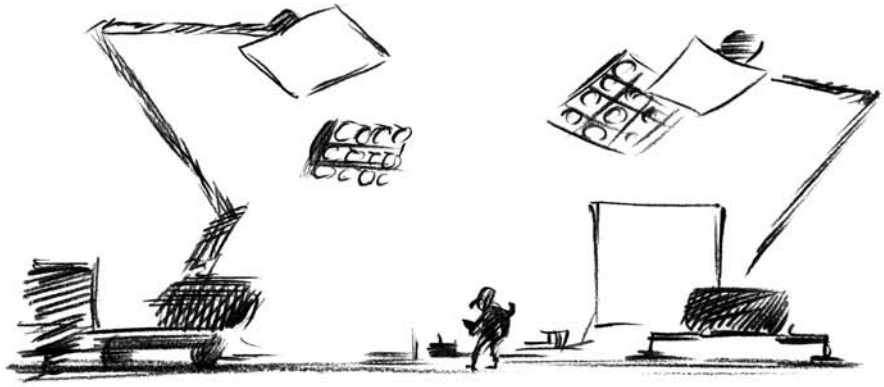


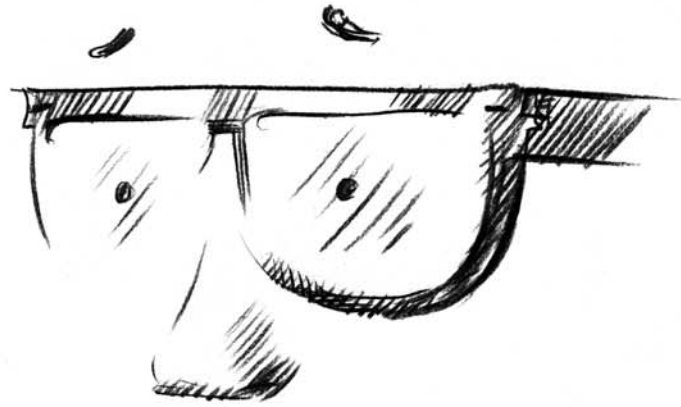


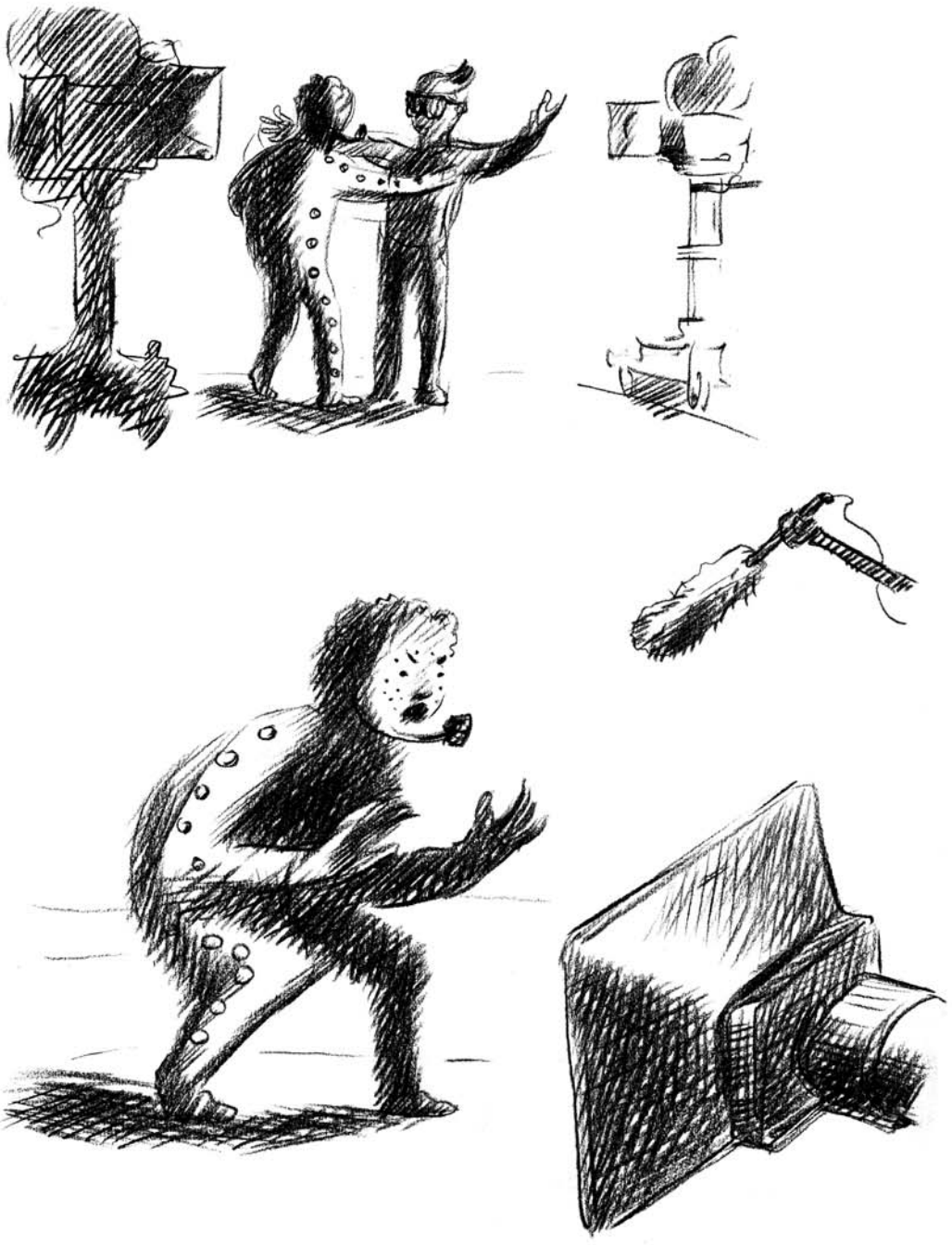


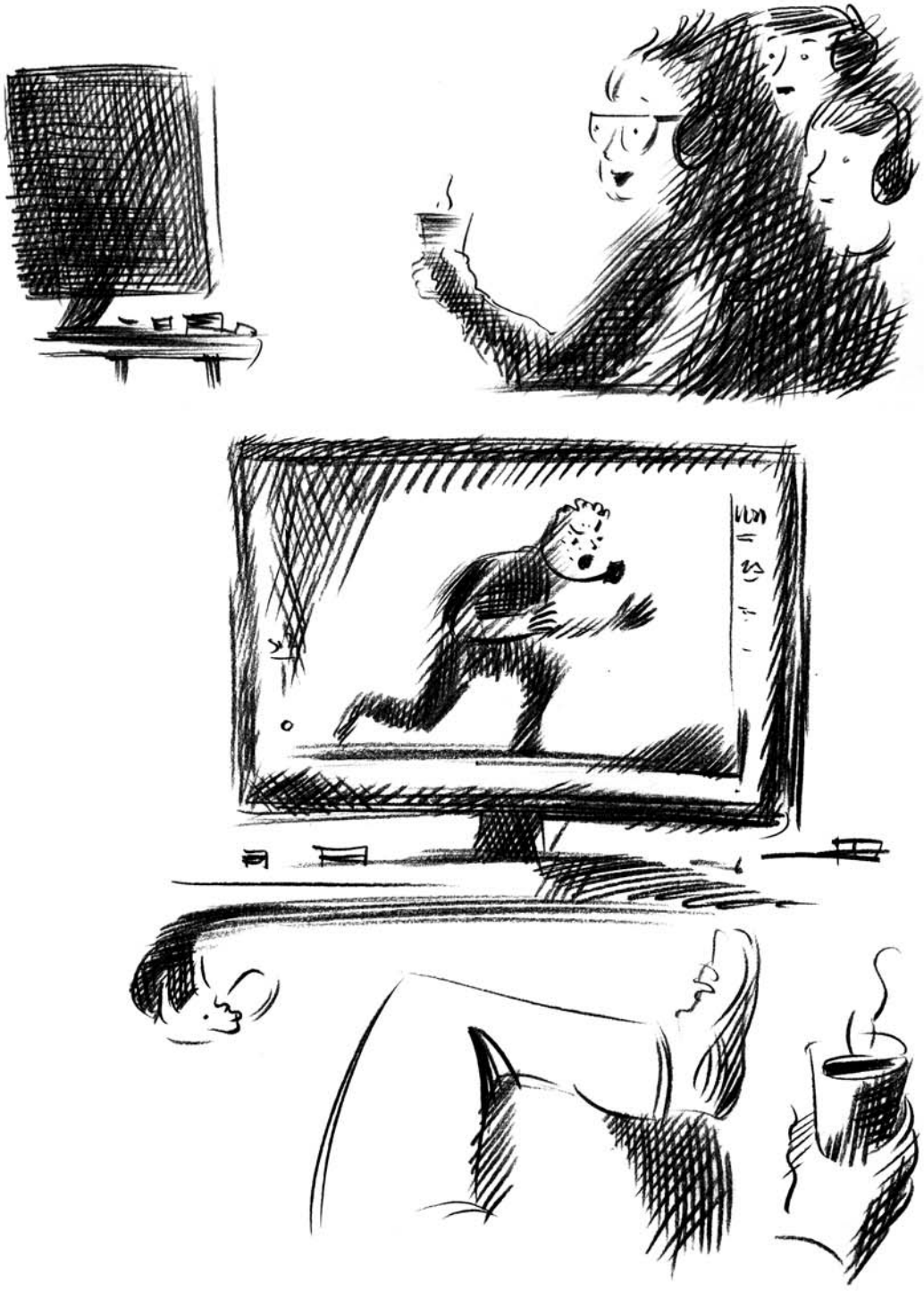


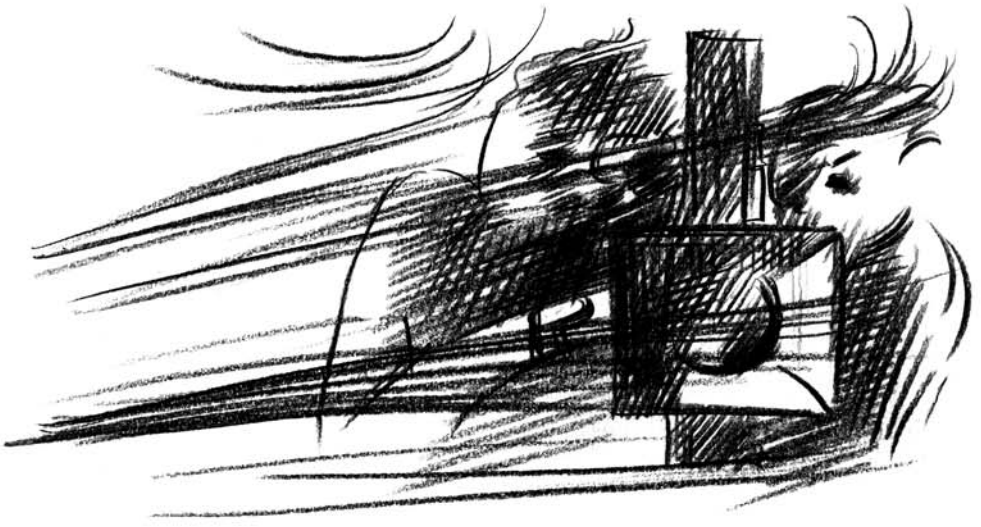


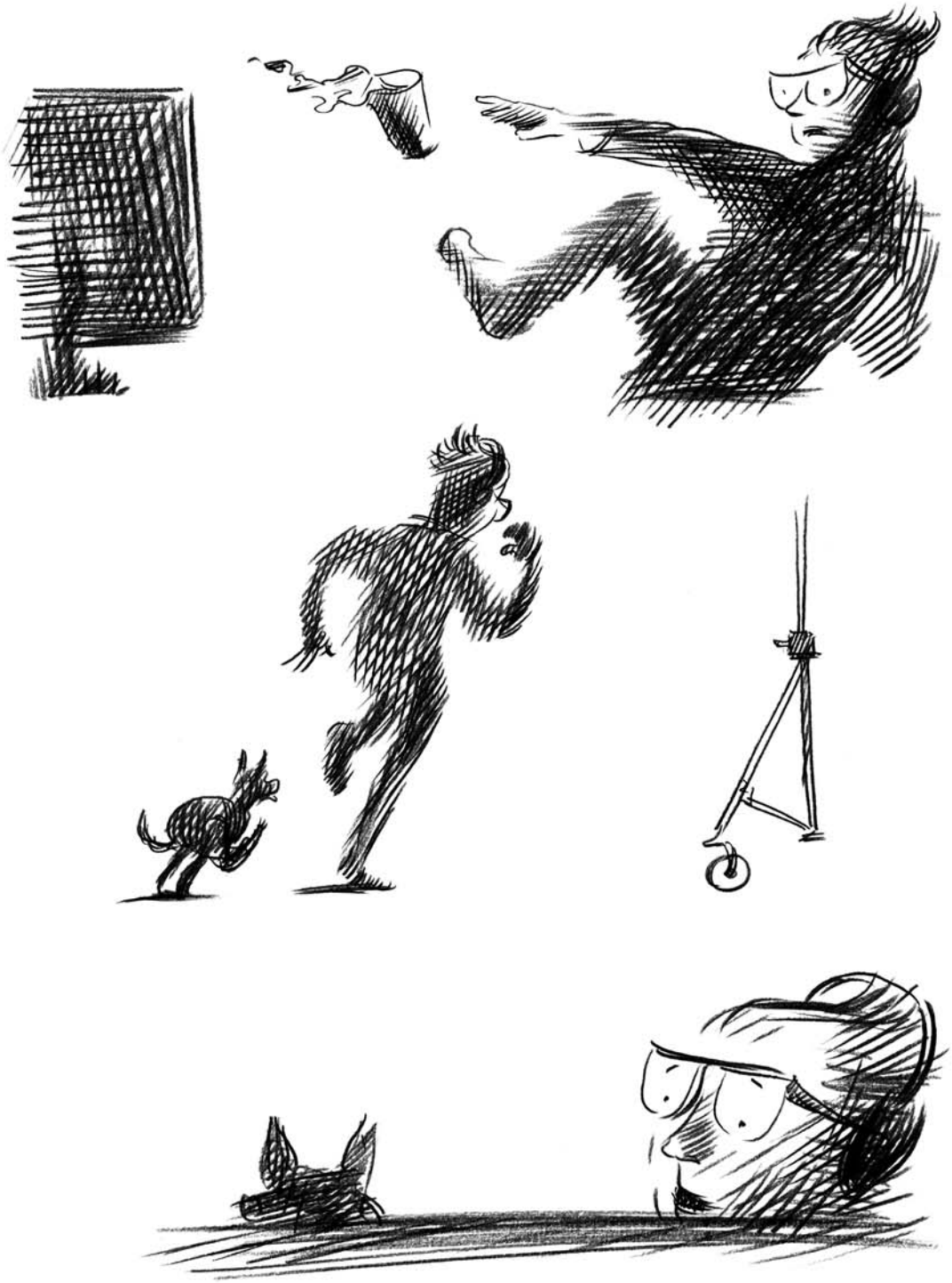


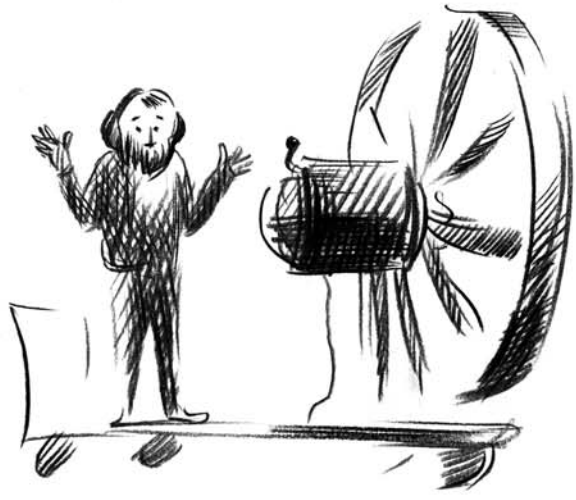


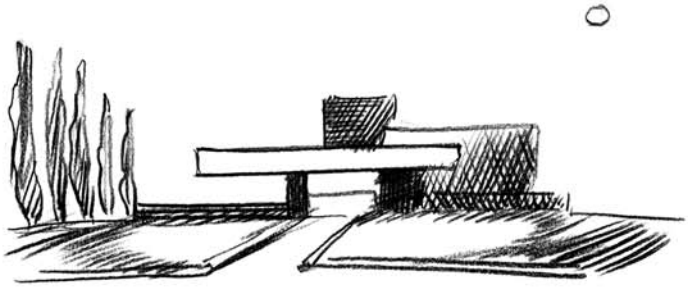


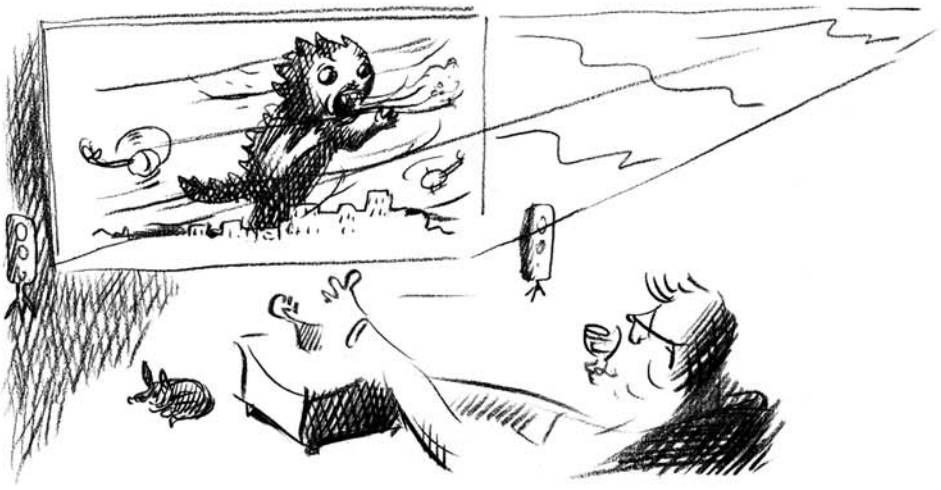


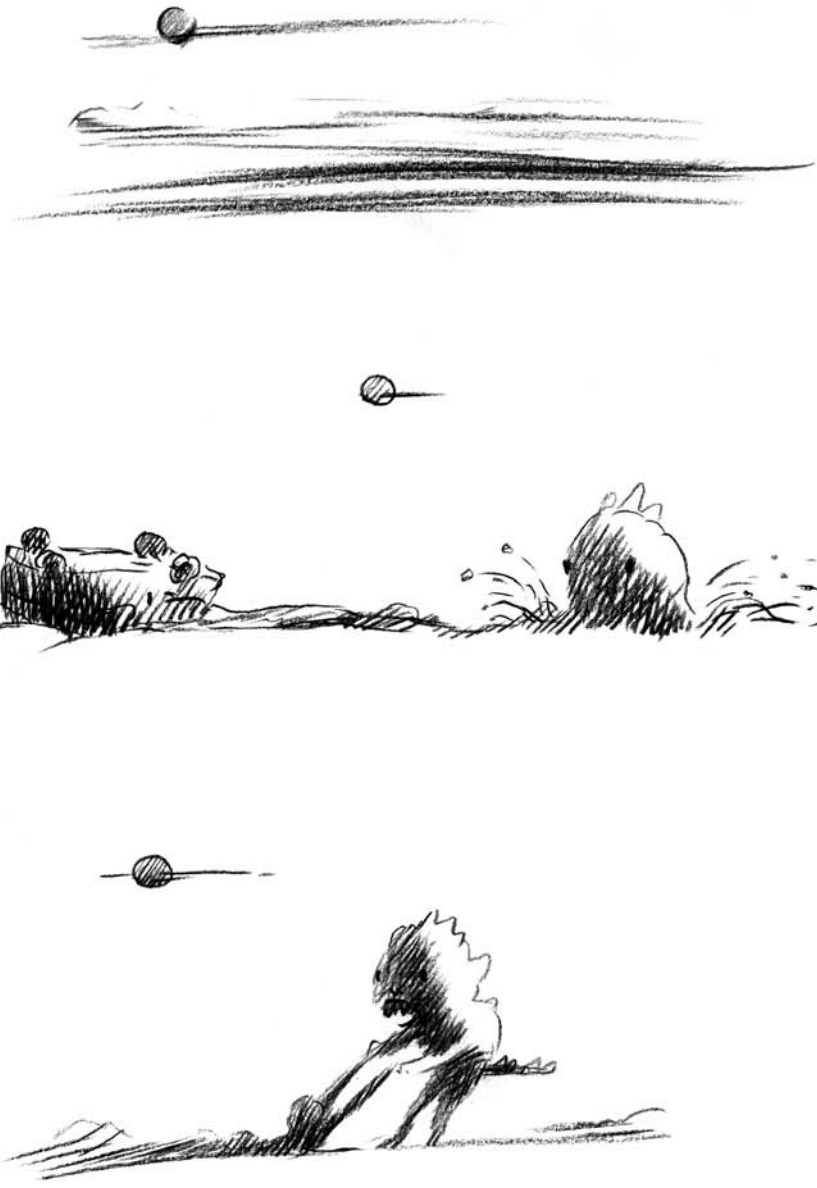












SUMMARY

Vadim Rutkovsky
Dizziness with success
On VR-projects at the Venice International.

Anton Dolin
Gravity free
Review of Alfonso Cuarón's ROMA (USA).

Zara Abdullayeva
Tauromachy
Review of Carlos Reygadas' NUESRTRO TIEMPO (Mexico – France – Germany – Denmark – Sweden).

Carlos Reygadas:
"My films are an isle"
Conversed by Anton Dolin.

Elena Smolina
Queen's support
Review of Yorgos Lanthimos' THE FAVOURITE (Ireland – Gr. Britain – USA).

Veronika Khlebnikova
Idyll dentata
Review of Jacques Audiard's THE SISTERS BROTHERS (France – Spain – Romania – USA).

Boris Lokshin
Watchmakers
Review of Ethan Cohen and Joel Cohen's THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS (USA).

Evgeny Gusyatinsky
Own land
Review of Jennifer Kent's THE NIGHTINGALE (Australia – Canada – USA).

Jennifer Kent:
"A woman is capable of violence no less, than a man»"
Conversed by Anton Dolin.

Egor Moskvitin
American gods
Review of Brady Corbet's VOX LUX (USA).

Paolo Perrone
Paradise regained
Review of Mario Martone's CAPRI-REVOLUTION (Italy – France).

Andrei Plakhov
In a fog
Review of László Nemes' NAPSZÁLLTA (Hungary – France).

László Nemes:
"Do not take under control everything you see"
Conversed by Anton Dolin.

Zinaida Pronchenko
Online/Off-line
Review of Olivier Assayas' DOUBLES VIES (France).

Yulia Gulian
Suspended
Review of Luca Guadagnino's SUSPIRIA (Italy – USA).

Vadim Rutkovsky
We can(not) live without cosmos
Review of Damien Chazelle's FIRST MAN (USA).

Elena Stishova
Battle-grey
Review of Natasha Merkulova and Alexei Chupov's THE MAN WHO SURPRISED EVERYONE (Russia – Estonia – France).

Victoria Belopolskaya
Departure from planet Solaris
Review of Viktor Kosakovsky's AQUARELA (Gr. Britain – Germany – Denmark – USA).

Viktor Kosakovsky:
"Man overrated one's significance"
Conversed by Irina Romanova.

Yulia Tarabarina
Pressure of void
On the 17th Venice architecture biennale.

Alexandra Veselova
Total fransization
Affection or necessity?

Oleg Zintsov
Dreams after battle
Franchise: Avengers.

Maria Steinman
Myth for three generations
Franchise: Star Wars.

Stanislav Rostotsky
Map-boards primed
Franchise: Star Trek.

Anton Khitrov
Cosmic Neverland
Franchise: Guardians of the Galaxy.

Nikita Kartsev
Ritual
Franchise: The Avengers (Black Panther).

Anna Filippova
Superman and citizen
Franchise: DC extended universe (Justice League).

Alisa Tayozhnaya
Boys on the Side
Franchise: DC extended universe (Wonder Woman).

Dmitry Krivosheyev
A bit mutants
Franchise: X-Men.

Kirill Krasnov
Red and black
Franchise: Deadpool.

Larisa Malyukova
New zone
Franchise: The Incredibles.

Mikhail Dementyev
C21H23NO5
A short story.

Nina Tsyrkun
Moses and Cesar
Franchise: Planet of the Apes.

Daniil Smolev
Wild gorilla caught Lyalya away
Franchise: King Kong.

Nina Bruni
Boarding
Franchise: Pirates of the Caribbean.

Nina Sputnitskaya
Zoo-magician's suitcase
Franchise: Harry Potter (Fantastic Beasts and Where to Find Them).

Maxim Kazyutchits
Gospel According to Adroid
Franchise: Alien.

Evgeny Nesmeyanov
Newground
Franchise: Bladerunner.

Dmitry Durnev
Old America's tales
Franchise: Transformers.

Maxim Trudov
Comics and movies

Eldar Karkhalyov
Dragon
Comics.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2018 9/10

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

спецпроекты Екатерина Титаренко

редактор «Синематеки» Владимир Кочарян

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 10.10.2018. Подп. к печати 18.10.2018
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 19

Тираж 3000 экз.

Заказ 24103
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2018

16+

ISSN 0130-6405